

IN SUR GEN TES

**NORTE
SUR**

**Teatralidades
entre milenios**

Pedro Celedón Bañados

MONDE
diplomatique

IN SUR GEN TES

**NORTE
SUR**

Teatralidades
entre milenios

Pedro Celedón Bañados

LE MONDE
diplomatique
Aún Creemos en los Sueños

IN SUR GEN TES

**NORTE
SUR**

Teatralidades
entre milenios

Pedro Celedón Bañados

LE MONDE
diplomatique
Aún Creemos en los Sueños

Dedico este libro a mi hija Hada Belén y a las nuevas generaciones de artistas de la escena, para que sepan más de los sueños de sus ancestros.

Agradezco a todas las compañías de teatro que han hecho posible la existencia de este texto, tanto por inspirar el análisis de sus proyectos como por dedicar su tiempo para profundizar en ellos y proporcionar el material de archivo y gráfico que lo constituye. También, a quienes han sido fundamentales en la construcción del libro: Rodrigo Espinoza y Romina Díaz de Espacio Ajeno, Ganesha, Fernando Estibill, Francisco (Pancho) Huneus, Roberta Carreri, Milena Grass, Rodrigo Orozco, Alejandra Rojas, Laura Pizarro, J.C. Žagal; y a mi compañera Antonia Izquierdo.

Índice de Contenidos

Dos miradas a este texto: Roberta Carreri, Milena Grass.	13
Insurgentes del Norte	
Tres fotografías al teatro español desde las orillas del Manzanares.	23
Odin Teatret, proyecto que anida en el Mito.	31
Dimonis de Els Comediants: el aliento de lo local, en una obra universal.	49
Dos montajes, dos Brook, dos festivales.	67
La Cuarta Pared, una isla madrileña.	77
Soleil. En la gran playa del teatro: indicaciones al actor.	87
Tambores sobre el dique, una obra mal comprendida del Théâtre du Soleil.	99
La luz obstinada del gran teatro.	109
Royal de Luxe: arte para el espacio público.	119
Insurgentes del Sur	
Ramón Griffero, pionero de un nuevo teatro.	143
Trilogía testimonial de Chile y la estética de la melancolía.	155
Andrés Pérez, un actor para no olvidar.	169
Los signos de La Negra Ester.	176

Mauricio Celedón, el perfil de un mimo.	185
Teatro del Silencio, proyecto transcultural.	193
El nuevo circo.	219
Viaje al centro de La Troppa.	247
Teatrocinema. Historia de amor: los sueños de la razón producen monstruos... los de la razón degrada, peores.	261
Teatrocinema. La Contadora de Películas.	267
Plata quemada: otro estallido transdisciplinar de Teatrocinema.	283
Epilogo.	299
Referencias bibliográficas.	303

Dos miradas a este texto:

Roberta Carrieri

(Atriz Odin Teatret)

Non sono i fatti che creano la storia. La storia si crea scrivendo. Eternando sulla carta la testimonianza ciò che è stato e non è più o che, se esiste ancora, è ora diverso.

Anche il gruppo di teatro al quale appartengo dal 1974 non è più lo stesso di quando sono entrata a farne parte e neanche di quello che era sei mesi fa. Anche le opere di teatro cambiano col tempo, perché gli attori cambiano (sono altri attori che fanno lo stesso personaggio --o gli stessi attori che sono invecchiati). Il tempo trascina tutto e tutti con sé. Le esperienze che ci hanno segnato e sono diventate parte della nostra esperienza e di quello che siamo, si smarriscono nella nebbia di ricordi lontani perdendo i loro contorni precisi. Per questo, per la memoria, sono importanti le fotografie, che eternano l'istante. In quella fotografia, i personaggi dello spettacolo che ha cambiato il corso della mia vita sono eternamente giovani, appassionati, incandescenti.

Leggere il libro di Pedro è stato per me come vedere una mostra, non di quadri, ma di fotografie. Pedro si è mosso come un fotoreporter nelle realtà teatrali del nostro pianeta. In parte identificandosi in ciò di cui ha fatto esperienza, in parte sforzandosi di condividere questa esperienza con altre persone. E quando dico "altre" intendo persone che si trovano "altrove", che non fanno parte della realtà che descrive.

Lo sforzo è consistito nel tradurre in parole delle realtà effimere come gli spettacoli teatrali, come il lavoro dell'attore e del regista. Questo bisogno di Pedro è molto simile al bisogno che abbiamo noi, gente di teatro di preservare la nostra storia e trasmettere la nostra esperienza. Parlo per me, che dal

1974 faccio parte dell'Odin Teatret, un gruppo di teatro che è stato fondato nel 1964.

Ma il lavoro di Pedro va oltre i confini di un gruppo, di un regista, di un Paese, di un Continente. Abbraccia un mondo. Pur mantenendosi fedele a quelli che sono stati i suoi primi amori, abbraccia i suoi grandi amori e le passioni occasionali descrivendoli con un linguaggio semplice e raffinato.

Le affinità elettive che hanno unito Pedro ai grandi della storia del teatro del novecento e degli inizi del ventunesimo secolo, sono alla base di queste pagine che con una bellezza insolita aprono al lettore finestre su un panorama eclettico e allo stesso tempo coerente.

La storia del teatro è in continuo movimento. Anche in tempi in cui sembrava un'arte obsoleta, il teatro ha saputo ripensarsi in modi che lo hanno reso più attuale che mai.

Non "il teatro" in generale, ma uomini e donne che hanno fatto del teatro il loro modo di esistere. Persone che, con gli anni, non hanno perso la capacità di sognare ad occhi aperti e coinvolgere altre persone nel loro sogno. Persone la cui fantasia, con mestiere e costanza, è giunta a toccare il cuore della fantasia collettiva. Persone che hanno negato di piegarsi alle regole dell'establishment, o le hanno usate per rivoltargliele contro. L'immaginazione al potere, si diceva una volta.

Che si possa e debba realizzare i propri sogni, questo libro ce lo ricorda.

No son los hechos los que crean la historia. La historia se crea escribiendo, haciendo eterno sobre una hoja los testimonios de aquello que fue y que ya no está más, o aquello que aún existe pero ahora es diferente.

Incluso el grupo de teatro al cual pertenezco desde 1974 no es igual a como era cuando entré a ser parte de él, ni es el mismo de seis meses atrás. También las obras de teatro cambian con el tiempo, porque los actores cambian (son otros actores los que interpretan el personaje --o los mismos actores que han envejecido). El tiempo arrastra todo y a todos consigo. Las experiencias que nos han traspasado y ahora son parte de aquello que somos, se disuelven en la neblina de recuerdos lejanos, perdiendo sus contornos precisos. Por esto, por la memoria, es importante la fotografía, que eterniza el instante. En aquella fotografía, los personajes del espectáculo que cambiaron el camino de mi vida son eternamente jóvenes, apasionados, incandescentes.

Leer el libro de Pedro ha sido para mí como una exposición, no de cuadros sino de fotografías. Pedro se ha movido como un fotoreportero en la

realidad teatral de nuestro planeta, en parte identificándose a través de sus vivencias, en parte esforzándose en compartir estas experiencias con otras personas. Y cuando digo “otras personas”, me refiero a quienes se dedican a “otra cosa”, o sea, que no forman parte directa de la realidad que se describe.

Su esfuerzo ha consistido en traducir en palabras la realidad efímera, así como los espectáculos teatrales o el trabajo del actor y el director. Esta necesidad de Pedro es muy cercana a nuestra necesidad como gente de teatro que preserva su historia y transmite su experiencia. Hablo por mí, que desde 1974 formó parte del Odin Teatret, un grupo que fue fundado en 1964.

El trabajo de Pedro va más allá de los confines de un grupo, de un director, de un país, de un continente. Abraza un mundo. Y en tanto, manteniéndose fiel a aquellos primeros amores, abraza sus grandes pasiones ocasionales, describiéndolas con un lenguaje simple y refinado.

La afinidad selectiva que ha unido a Pedro a los grandes de la historia del teatro de fines del siglo XX y de los inicios del XXI, es la base de estas páginas que con una belleza insólita abren al lector una ventana sobre un panorama ecléctico y a la vez coherente.

La historia del teatro es un continuo movimiento. Incluso en los tiempos en los cuales se sembraba un arte obsoleto, el teatro ha sabido readaptarse, así se ha actualizado más que nunca.

No es “el teatro” en general, son los hombres y mujeres que han hecho del teatro su forma de existir. Personas que, con los años, no han perdido la capacidad de soñar a ojos abiertos e integrar a otras personas a su sueño. Personas cuya fantasía, con dedicación y constancia, ha alcanzado a tocar el corazón de la fantasía colectiva. Personas que se han negado a quebrantarse por las reglas del sistema, o que las han usado para girarlas en su contra.

Que la imaginación tiene poder, se decía en un momento. Se puede y se deben realizar nuestros sueños, como este libro nos lo hace recordar.

(Traducido al español por Belén Celedón)

Milena Grass

(Docente/investigadora. Pontificia Universidad Católica de Chile)

Conozco a Pedro Celedón desde hace más de veinte años, cuando tuvimos la oportunidad de asistir a un encuentro de teatro del Cono Sur en Berlín. Desde entonces, nunca hemos sido grandes amigos en lo social, pero la vida académica sí ha cruzado nuestros caminos en forma espaciada pero constante. Por eso, su invitación a comentar este libro me ha brindado la oportunidad de honrar esta cercanía y conocer con mayor detalle su trabajo. Y si he empezado este texto así, en un tono testimonial y afectivo, es porque quiero entrar en un diálogo con una escritura muy personal en el campo de los estudios teatrales.

Porque Pedro Celedón declara y cumple con situarse en un lugar de la mirada poco habitual en el contexto de la academia universitaria occidental de nuestros días. Si ya a fines del siglo XX, Wieviorka anunciaba que habíamos entrado en la era del testigo, el autor de este libro se sitúa en ese contexto claramente. Y esto no por un afán de estar a la moda, sino por una decisión autoral.

Tal como señala al inicio del libro, Celedón se adscribe a una tradición donde el analista del teatro no se posiciona como juez del espectáculo del que da cuenta. Muy por el contrario, intenta convertirse en un mediador entre la obra y su público; un facilitador de la comprensión de ese esfuerzo sostenido, demandante y complejo que es una obra artística, especialmente cuando hablamos de las artes escénicas, donde muchos proyectos, sin duda, los recensados aquí, son el resultado de años de investigación artística. En este sentido, podríamos decir que la función testimonial, en este caso, se desdobra y multiplica para transformar a quien mira y da cuenta de lo que ve en un cronista del teatro.

Así, el primer aporte que quiero destacar en esta reseña es la forma en que el autor entrega los resultados de la práctica del estudio del teatro en una forma de escritura íntima, al tiempo que informada, contextualizada y vinculante con otros procesos artísticos. Es más, me atrevería a decir que este libro se enmarca no solo en los estudios teatrales, sino que abarca sin duda otras artes escénicas. Y, por la forma en que vincula los espectáculos con sus antecesores -Kafka diría que recrea a sus predecesores- y sitúa también las obras en su contexto social y político, diría que adscribe también a los estudios culturales, ampliando su horizonte a miradas de los fenómenos humanos en un mayor

nivel de complejidad.

Lo anterior resulta particularmente relevante en un momento en que la estructura disciplinar del conocimiento va perdiendo cada vez más su prestigio a favor de proyectos interdisciplinarios. Sin embargo, los escritos de Celedón nos recuerdan que las artes siempre han estado profundamente vinculadas y que los vasos comunicantes entre ellas han sido productivos y múltiples. Tengo la impresión de que estas retroalimentaciones han sido algo invisibilizadas por el deseo de novedad que aqueja a la sociedad occidental, y, por lo mismo, nos asombra la posibilidad de una relación entre Duchamp y la compañía Royal de Luxe, o el Bosco con la obra de Ramón Griffero.

Asimismo, el autor desarrolla un esfuerzo sostenido por comprender la incompreensión en la recepción de algunas producciones. Y, en estos casos, para aquellos de nosotros que tuvimos la oportunidad de ver algunas de las obras reseñadas, el impulso más fuerte es desear verlas de nuevo; por cierta nostalgia, es cierto, pero también para descubrir lo que la mirada generosa de Celedón ha visto en ellas, cuando yo misma quizás fui mucho más dura. Porque su mirada retrospectiva le permite repensar el canon e incorporar espectáculos dejados de la mano de la crítica y la academia, fundamentalmente por estar adelantados a su época. Esta reconsideración reposada por el paso de los años, cumple con un papel fundamental en la construcción de la historia de un arte efímero, como se ha dado en calificar al teatro, por traer la atención hacia proyectos cuyos creadores aún están vivos y resulta posible corregir la flagrante omisión. Esto es algo que ocurre con *Época 70*: Allende, de Andrés Pérez, o *Malinche*, de Inés Stranger. O con personas tan gravitantes en el desarrollo del teatro chileno de las últimas décadas como Caioia Sota, que cae totalmente fuera de cualquier consideración historiográfica, porque la producción --oficio fundamental en el éxito estético de cualquier espectáculo teatral --ha sido totalmente arrojada fuera del ámbito creativo y, por ende, del reconocimiento de su importancia artística. Y -para no dejar de mencionarle, aunque sea al pasar- también restituye su lugar a las mujeres en la historia del teatro, quienes han debido sufrir los embates de una mira académica que todavía opera con parámetros que las relegan a los bordes del campo.

Sin embargo, este gesto no es de extrañar, porque, en Celedón, este tipo de reparaciones se constituye en política. Porque no hay, en este texto, pretensión de universalizar la mirada del autor ni de revelar una verdad trascendida. Quizás, al ver la lista de directores, compañías y obras comentadas, encon-

tramos muchos nombres conocidos, surgiendo la pregunta insidiosa y aun así legítima de qué nos puede aportar él con su mirada. La respuesta es simple. Así como la producción artística que comenta está situada temporal y espacialmente, lo mismo ocurre con sus palabras. Pedro Celedón nos regala la mirada del chileno en el afuera y en el adentro de su país. Y ese retorno permanente a la chilenidad es lo que dota de particularidad -y de libertad- a sus escritos.

Porque la reunión de experiencias artísticas que él convoca es inédita. Sí, es cierto que corresponden a un período acotado. Pero la definición de ese período no está dada por un análisis historiográfico, sino porque esas son las décadas que le ha tocado vivir y esos los espectáculos que ha visto y por los que se dejó afectar. Y precisamente esta apertura al acontecimiento artístico es la que lo completa y nos recuerda que sin público -pero un público participante, eso sí, activo- no hay teatro. El cronista que hay en Celedón no tiene empacho en ordenar esta colección de escritos siguiendo el orden del deseo; según una orden implícita, aquí está “lo que vi, porque de lo que no vi, no puedo hablar”. Lo que nos presenta son una serie de experiencias: las suyas como espectador, las de los artistas en tanto creadores. Y, por eso, no le hace asco a otra regla tácita de la crítica decimonónica: la unidad espacial. Refresca encontrar aquí proyectos creativos del Norte y del Sur a la par, sin situación de sometimiento ni subalternidad. La naturalidad con que el autor los pone uno junto a otro, obliga a repensar los automatismos con que solemos agrupar los fenómenos artísticos mundiales; porque lo que queda claro aquí es que la trama de retroalimentaciones ya no se puede simplificar en dos hemisferios.

Como tampoco es posible, en nuestros días, seguir poniendo énfasis en las obras en desmedro de los procesos creativos. Y, en esto, Celedón es un privilegiado. Su acompañamiento de décadas del tercer teatro, del teatro en el espacio público o teatro de calle -otro gran ausente en los estudios críticos- le permite acceder a información de primera fuente que nos regala en este libro y que nos permite también aquilatar de una manera inédita una serie de producciones y procesos creativos aparentemente ya conocidos. El texto se va plagando, así, de descripciones, datos inéditos y nuevas relaciones que, junto con ampliar el conocimiento en el área, van cautivando con una escritura fluida y fresca que nos incita a seguir leyendo. En este sentido, el autor no se ha dado solo la tarea de resistir a la forma del texto académico, sino que ha permitido una porosidad al ejercicio de la escritura que se va amoldando a la naturaleza del objeto abordado. Y aunque esto pueda parecer un elemento simplemente

formal, estoy convencida de que son precisamente este tipo de operaciones las que permiten una comprensión más acabada del fenómeno artístico, cuya complejidad imposibilita cualquier intento de rendirlo en su totalidad.

Todo lo anterior le permite a Celedón establecer un contrato particular con el lector. Porque lo que pone a disposición de nosotros, lectores, son sus experiencias significativas en torno a las artes escénicas. Y, por eso mismo, puede enrostrarnos una pregunta fuerte: “¿Cuánta rabia le da esto a usted?”.

Quiero pensar que todo lo que he dicho hasta aquí puede servir para reforzar una convicción que me parece central en la postura que Pedro Celedón adopta para practicar el ejercicio del análisis del teatro y sus procesos. Su lugar de enunciación es un lugar político. Es político dejarse afectar por las obras, contar sus vivencias personales con los creadores, elegir movido por el deseo de qué hablar, poner el énfasis en los procesos más que en los resultados, abocarse a proyectos vinculados al tercer teatro y al espacio público, a la calle. Es político pensar que el ejercicio de escritor puede servir para develar las operaciones de la micropolítica del campo artístico-cultural y tratar de corregir, desde su oficio, las injusticias flagrantes que se han cometido con algunos grandes artistas nacionales.

Decía antes que no hay teatro sin la participación activa del espectador. Tampoco hay, hoy en día, crítica real y efectiva del teatro político en sus diversas versiones -si es que podemos hacer esta distinción, cosa que no creo poder asegurar con certeza-- si esta no asume también su lugar político. El lugar del crítico, del académico, del estudioso, no puede ser ya ese lugar aséptico y seguro donde lo instaló el positivismo. Si queremos participar del mundo del teatro, le debemos una entrega igualmente decidida y un arrojo equivalente para develar nuestras apuestas. Hay que agradecerle a Pedro que nos lo recuerde y que señale el camino.

INSURGENTES *del Norte*

Tres fotografías al teatro español, desde las orillas del Manzanares

Entre las exposiciones de fines de milenio en Santiago de Chile, en el segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, recuerdo aquella en que el reconocido fotógrafo chileno Luis Poirot realizó una de las más contundentes retrospectivas que un artista visual puede presentar en el género que cultiva. Cientos de retratos poblaban un corredor en el que la historia del país estaba indivisiblemente confundida y entrelazada con la vida íntima de los artistas, ofreciendo un mosaico de iconos equivalentes. Casi al final de esta larga galería, una foto llamaba poderosamente la atención. En ella, Orson Wells navegaba en la proa de una pequeña embarcación en medio de la bruma de una noche veneciana... navegaba abrazado por el silencio en uno de los canales de esa ciudad temperamental y escenográfica en que la muerte hace gala de diversas figuras en rincones y puentes. Wells se auto cobijaba con una gruesa capa, diseñando la figura de un mascarón de proa que enamoraría a las seleccionadas por Neruda.

Eso y mucho más, pero también mucho menos e incluso otras cosas podía expresar la mencionada fotografía. Y esto no porque haya estado tan cargada de símbolos visuales que permitieran en su conjunción un torbellino de lecturas, sino porque Poirot la capturó con su mirada. Esa foto, entre todas las otras que componían la muestra, era la única que no había sido capturada por un golpe de obturador. Era la memoria del fotógrafo la que la había rescatado de su disolución y nos la entregaba en un breve relato escrito en su cuerpo de foto-no-tomada, sino retenida en otra caja aparentemente también oscura: el alma de todo poeta.

Con palabras configuró Poirot una imagen para retenerla. Ese gesto me motivó a jugar con su propuesta y fotografiar esa ciudad bullente, cosmopolita, incluyente y bohemia que era el Madrid de “la movida madrileña”, ese Madrid

de fines de milenio y de antes del euro. El gobernado por un alcalde poeta (Tierno Galván, 1918-1986).

Por lo tanto, en este texto compartiré tres fotografías en las cuales intentaré retratar las huellas más significativas de la actividad teatral de ese Madrid entre dos milenios.

Primera fotografía:

El residuo de la censura. Toma I

Nuestra primera fotografía fue tomada desde el borde del río Manzanares, justo, matemáticamente justo, desde la mitad del Puente de los Franceses y teniendo como profundidad de campo el Palacio Real, concluido en el período de 1770-1774 por Francesco Sabatini, maestro y formador del carismático Joaquín Toesca, una de las almas barrocas de mayor intensidad que se conocieran en Chile.

La primera imagen de esta muestra nos enfrenta en un primerísimo plano con una pancarta --presumiblemente atada en el tercer pilón de este puente ferroviario-- donde se lee la palabra que muchos quisiéramos erradicar del lenguaje: CENSURA. La censura constituye un fantasma que gravita en el recuerdo de todo artista español vivo, incluso de los más jóvenes, y cuyas huellas solo puede intentar borrar una práctica interesada. Su origen contemporáneo se encuentra en las órdenes dictadas el 4 de septiembre y el 24 de diciembre de 1936, en las cuales se prohibió cualquier material impreso de tendencia socialista o literaria, como también todo elemento de contenido pornográfico y cualquier edición o montaje sin previa autorización.

La desconfianza de la dictadura franquista con el sexo y con el teatro quedó expresamente de manifiesto en la creación de las Juntas de Censura de Obras Teatrales, cuyas ordenanzas impedían a las compañías actuar en ciudades de menos de 40 mil habitantes. Este hecho es significativo para nuestra actual percepción del acontecer teatral en los bordes del Manzanares, ya que la censura implicó una determinante compleja: el alejamiento del teatro de la inmediatez y el intimismo que podía provocar en los poblados y de la complicidad que pudiera producir, obligando a las compañías de la época a caminar hacia estructuras gigantescas diseñadas para públicos ciudadanos masivos, territorio en donde las comedias musicales, junto con algunos clásicos, resultaban altamente

eficaces. Lo expuesto traerá consigo el predominio de un territorio teatral al interior de grandes salas difíciles de mantener, más difíciles de construir, pero excelentes para ser controladas por los agentes represores de la dictadura.

En 1966, no obstante, llegó lo que irónicamente se denominaría “La primavera de Fraga”, ya que se anuló por decreto la censura previa a la edición de un texto dramático, pero no la ejercida sobre los montajes. Los años que siguieron a esa ley fueron testigos del resquebrajamiento de la férrea estructura del franquismo, aunque su tendencia, al más puro estilo del antiguo régimen, hacía prácticamente obligatorio que fuesen los bordes del Manzanares el sitio de los estrenos. Este centralismo de la vida cultural, reforzado luego por los canales de TV, hizo débil el acontecer teatral en el resto de España, lo que se puede ver claramente en la fotografía que nos ocupa. En ella, entre la mencionada pancarta en que se lee CENSURA y el clasicista edificio blanco del Palacio Real, vemos las figuras de los teatros madrileños construidos mayoritariamente antes de la muerte del dictador (1975) y que fueron y siguen siendo financiados con dinero público.

Como la imagen que comentamos está tomada desde el puente, se refleja en ella apenas, y casi forzosamente en las aguas del Manzanares, la silueta del Teatro Real, construido a mediados del siglo XIX, destinado a conciertos hasta 1966 y, actualmente, a la ópera. En forma inmediata se suceden las figuras de los edificios del Teatro Lírico Nacional de Zarzuela, del Centro Dramático Nacional y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, todos dependientes del Ministerio de Cultura. Se entrevé además el edificio del Teatro Español y el Teatro Albéniz, y casi fuera de cuadro, el Centro Cultural de la Villa. A esta densa geografía teatral habrá que agregar dos espacios consagrados a la danza, uno de la Compañía Nacional de Danza y el otro para el Ballet Nacional de España.

Esa masa de edificios es apabullantemente superior a la que podría encontrarse en cualquier otra ciudad española a mediados de la década de los 70, y se nos presenta como una imagen que es posible leer como un efecto “residual” (Bourriaud) en la construcción de esa España franquista, de corazón castizo, jerárquica y centralizada en Madrid.

El residuo de la censura.

Toma 2

Sin confundir las teatralidades con sus edificios, debemos señalar que esta primera fotografía no logra dar cuenta de una bruma que se expande en medio de la arquitectura retratada, por lo cual realizaremos desde el mismo ángulo del Puente de los Franceses una segunda toma; esta vez, un close-up cerrado sobre la niebla. Allí, la luz que maravillosamente viaja con el agua, nos des-oculta la persistencia de un efecto subterráneo y que todavía no ha sido tratado con justicia: el “residuo” -ahora de la democracia- de un teatro madrileño que acusa, a fines de un milenio y en los albores de otro, la división brutal entre condiciones de producción vividas desde el interior de esos teatros capturados en la primera toma, y sus dobles que existieron y existen en el mismo paisaje.

Como si de dos castas hindúes opuestas se tratara, en una ribera del Manzanares se alza un teatro oficial, no siempre sostenido sobre méritos artísticos, pero que absorbe la mayor parte de las subvenciones estatales. Su adversus está constituido por una cantidad importante de experiencias teatrales sofocadas por las leyes de un mercado que las obliga a existir sin apoyos serios ni protecciones, aunque allí surja precisamente el teatro español que trasciende en la última década del siglo XX y las que van del XXI.

Desde la década de los 80 han surgido en este paisaje proyectos altamente significativos: Sala Pradillo, Gallo Vallecana, Triángulo, Teatro Estudio de Madrid, Ensayo 100 y La Cuarta Pared, a los que se suma el único teatro con propuestas rupturistas financiado con fondos públicos, el Teatro de La Abadía, creado por José Luis Gómez en 1995. El flujo teatral que desde aquí emana se ha autodenominado de vanguardia, de ensayo, de laboratorio y, finalmente, alternativo. Desde la diversidad y disparidad que ofrece, los une el deseo de establecer relaciones nuevas entre arte y público. Los estilos puntuales, tendencias, aciertos y lamentos de todos los grupos que la componen construyen esa bruma indiferenciada en la profundidad de campo de nuestras dos tomas de esta primera fotografía, puesto que sus pequeños espacios quedan visualmente anulados por las salas oficiales.

Sin embargo, (ellos) en la niebla logran entregar sus destellos que se transforman en la imagen fotográfica en un dorado penetrante que viene del

horizonte más lejano, porque esta segunda toma ha sido capturada en un instante crepuscular. Podemos comprobar, entonces, que la censura retratada no acusa solo una situación del pasado, sino que denuncia su desplazamiento al tratamiento excluyente desde el punto de vista del financiamiento público a la actividad teatral.

Claro está que las restricciones de fin de milenio no son ideológicas sino económicas y en ello ha contribuido el Partido Socialista Obrero Español, que dio soluciones parches y no generó una instancia legal que estableciera un equilibrio a la hora de distribuir los apoyos del Estado. Luego, los gobiernos del Partido Popular han hecho gala de una completa ausencia de proyecto cultural hacia el teatro, lo que deja en un trance altamente peligroso a toda obra que, a los bordes de ese Manzanares, hoy no se transforme sólo en mercancía. Detener esta degradación del arte recuerda los cantos de los republicanos que en este mismo puente defendieron hasta el último día a Madrid del ataque fascista: “Puente de los Franceses, mamita mía, nadie te pasa, porque los milicianos, mamita mía, ¡qué bien te guardan! Por la Casa de Campo, mamita mía, y el Manzanares quieren pasar los moros, mamita mía, y no pasa nadie. ¡Madrid qué bien resiste, mamita mía, los bombardeos! De las bombas se ríen, mamita mía, los madrileños” (Gómez, 2016).

Tercera fotografía: Restos de una fiesta

En la imagen de esta fotografía, los ecos son todavía más antiguos y los bordes del Manzanares parecen revivir los días de ocio y contento que retrató Goya en algunas de sus obras más luminosas, como *La pradera de San Isidro* (1788), una panorámica del Madrid y de la gente alegre de la época. La pintura de Goya condensa una serie de situaciones que finalmente la enriquecen como imagen: fue pintada en el siglo XVIII durante las fiestas para San Isidro Labrador, que suceden en torno al 15 de mayo. Se trata, por lo tanto, de una celebración al Patrono de Madrid, justamente el mismo que dos siglos después convocará en sus fiestas, gracias a su mítico alcalde Tierno Galván, a los primeros festivales de teatro de calle. La obra constituye un apunte de algo más de 1 metro que posteriormente sería un tapiz de más de 7 metros, pero que nunca se construirá, por las dificultades técnicas que implicaba la reproducción de un

conjunto riquísimo de escenas populares donde la alegría de vivir es el fondo del tema. Su condición de apunte le permitió tal libertad pictórica que “los ojos del futuro” lo han atesorado como uno de los primeros cuadros modernos, “tío abuelo” de los impresionistas.

La pradera de San Isidro estaba destinada al dormitorio de las Infantas, que en esa época perderán su alta situación social en el reinado, por la muerte de su padre, Carlos III, justo un año antes de la Revolución Francesa. Acontecimiento demoledor de la Europa de la época, este hecho llevará al sucesor, Carlos IV, a ser mucho más conservador y a terminar el liberalismo y la apertura que el monarca había propiciado, conservadurismo que tendrá como consecuencia, entre muchas otras, el exilio del propio Goya.

En el apunte se muestra el entorno inmediato de La Moncloa y, al igual que nuestra fotografía, se trata de una panorámica que mira hacia la Casa de Campo, por lo cual el Palacio Real aparece como una silueta literalmente poblada, a pocos metros, por esa densa masa de madrileños que hacen hoy de sus jardines (especialmente los atardeceres de los viernes) el lugar predilecto para comunicar, enamorarse, beber y sumarse, cada vez que la oportunidad lo ofrece, a las fiestas de algún barrio o alguna acción de arte callejero.

Esta práctica de compartir a cielo abierto se reactivó con el inicio del tránsito del régimen dictatorial a la democracia, generando polos de encuentro en plazas y calles, al punto de que barrios enteros se consagraron al divertimento. En esa atmósfera de fronteras abiertas (que también vivirá por unos meses Berlín a la caída del Muro), se desarrollará lo que se conoce como “la movida madrileña”, que no fue un producto publicitario de city marketing, sino una realidad festiva que convirtió a Madrid en la capital europea más atractiva de fines de los 70 y parte de los 80.

El teatro se integró rápidamente a esa dinámica. Llegó desde distintos rincones del mundo y con lo mejor. Aun a riesgo de dejar a una enorme mayoría de grupos fuera de este relato, la lista la compusieron desde el inicio: Peter Brook, Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Odin Teatret, la Akademia Ruchu, el Piccolo Teatro de Milán, Lin Say Ken y, poco después, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Maguy Marin, todos presentes en festivales que se realizaban en España y en los que Madrid era un epicentro significativo.

Fueron años de fiesta teatral de la mejor escuela los que se pudieron vivir en las riberas del Manzanares. En los años en que el carismático alcalde

socialista Enrique Tierno Galván fue alcalde de Madrid (1979-1986), no solo se mostraron cientos de espectáculos, sino que las compañías por lo general daban también talleres gratuitos o a precios realmente populares. Lo anterior fue posible gracias a las subvenciones promovidas desde una alcaldía que trascendió en parte por sus inimitables bandos publicados en el espacio público madrileño y que reflejaban en pocas palabras el brillo de un intelectual marxista con alma de poeta. De hecho, sus textos podrían hacer eco de esa “escultura social” con que soñaba Joseph Beuys, donde el arte modela el alma colectiva: “EL ALCALDE PRESIDENTE del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Madrileños: Mucho cuenta, tras considerar la experiencia de los bandos o pregones que a este precedieron, que al inicio pongamos cuál sea la principal regla de ciudadanía para que con gran cuidado se cumpla, de tal manera que con el uso se sustente y no se olvide o desconozca como con tanta frecuencia ocurre. Dice la aludida regla que nadie hinche o incremente tanto su libertad que dañe o merme la de otro. Principio que debiéramos todos guardar con sumo celo, pues de la libertad hemos de gozar proporcionalmente para que sea bien común y no de algunos que buscan hacer particular provecho de lo que por natural razón a todos pertenece”.

En el contexto de las Fiestas de San Isidro, Tierno Galván propició un festival de teatro de interior y de calle. Ambas vertientes se nutrían así mutuamente, permitiendo que todo interesado en la profesión pudiera contactar las principales corrientes desde las fuentes mismas de su creación, con obras de Leo Bassi, Teatro Títeres La Tartana, Tábano, Cardiff Laboratory Theatre o Lejanía Teatro (que, inspirados en Odin Teatret, convocaban a encuentros para conceptualizar el teatro de calle).

La inteligencia política de Tierno Galván consintió en incorporar el teatro a la gran fiesta popular de San Isidro, sumando símbolos y utilizando el tiempo como material semántico. En estos eventos se convocaba al unísono al rock, la danza, los conciertos en espacios abiertos y los bailes, ante los cuales la movida madrileña respondía plenamente.

Sin embargo, esta fiesta fue vivida con desperdicio. La enorme mayoría de los protagonistas del momento literalmente se la farreó. Es arriesgado y duro afirmar algo así, pero si observamos el devenir de esta ciudadanía artística que del encierro pasó a la fraternidad universal de la mano de algunos prodigios del arte actual, podemos legítimamente aspirar a exigir frutos a la altura de la que en ella se sembró. No obstante, es evidente que el teatro de Madrid

sostenido con recursos públicos, una vez pasada la gran fiesta, distaba muchísimo de ofrecer un panorama al menos interesante en su conjunto. Tampoco surgieron escuelas oficiales con cambios en sus programas de estudio que las situaran a la vanguardia de las europeas, como sí lo estaba su ciudad. Con esto, al público, que siguió accediendo a grandes espectáculos a través de instancias sobresalientes como las diversas versiones del Festival de Otoño, le costaba mucho encontrar sus equivalentes en la cotidianeidad de su ciudad.

La fotografía del fin de fiesta dejó muchas botellas vacías, latas de cerveza, juguetes de cualquier tipo, más de una jeringuilla y abrazos rotos al amanecer, pero no una ciudad teatralizada.

Odin Teatret, proyecto que anida en el Mito

Odin Teatret es uno de los pocos grupos que, a nivel mundial, han podido celebrar cincuenta años de trabajo continuo. Fue fundado en 1964 por Eugenio Barba, Torgeir Wethal (a quien especialmente dedicamos este texto), Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Anne-Trine Grimnes, artistas unidos por la búsqueda de su propia manera de hacer teatro. Se incorporan, posteriormente, Iben Nagel Rasmussen en 1966, Tage Larsen en 1971, Roberta Carreri en 1974, Julia Varley en 1976, Jan Ferslev y Frans Winther en 1987, Kai Bredholt en 1990, Donald Kitt en 1998, Elena Floris en 2009, Carolina Pizarro en 2015 y Luis Alonso en 2016, siendo este el núcleo básico del grupo mítico que con el andar de los años ha ido incorporando actores y actrices, músicos, administrativos y técnicos de diversas partes del mundo. Cuando cumplieron cincuenta años (2014), eran 25 personas las que trabajaban en Odin, de diez países distintos y de los cinco continentes, habiendo realizado 76 espectáculos representados en 63 países.

Desde el punto de vista de la narrativa de este libro, Odin fue uno de los grupos que aportó generosamente al teatro español de las orillas del Manzanares, presentando en las Fiestas de San Isidro obras de calle e interior, al mismo tiempo que impartía talleres. Gravitaba también a inicios de los 80 su proximidad a los miembros de Els Comediants y la apertura que hacía Toni Cots con creadores latinoamericanos, entre ellos, Mauricio Celedón.

El contexto artístico con el cual debiéramos relacionar a Odin Teatret en sus orígenes es el de un grupo sensible al Laboratorio Teatral dirigido por J. Grotowski en Polonia, al Living Theatre y el Bread and Puppet de Estados Unidos, asociaciones de artistas entregados completamente a la renovación del lenguaje y a la búsqueda de nuevas condiciones de encuentro con el público. Para revisar sus raíces más profundas, es conveniente observar también los trabajos

de los grupos Agitprop y Teatro Obrero Alemán, bien reseñados en Scritti di teatro, de Béla Balázs (1980).

El aporte del Odin a la escena ha sido materializar un lenguaje artístico que, si bien contacta políticamente con el gran público, es fiel a una estética intimista producto de la experimentación de sus estrategias de trabajo teatral --operación que entendemos como investigación desde el arte. En la actualidad, su herencia artística se deja sentir a nivel mundial y su influencia resulta evidente en muchos de los grupos que han surgido desde la década de los 70.

En la formación y experimentación constante del trabajo de actor, Odin Teatret ha señalado un rumbo, el cual no llamaremos “escuela”, por respeto a Eugenio Barba, quien nos ha dicho claramente, y en varias oportunidades, lo mismo que ha escrito en su libro *Quemar la casa: Orígenes de un director*, esto es, que no desea transmitir un estilo, que no quiere dar forma a una escuela que se le asocie directamente a él, a su método que podría ser usado así, tal cual, como una estética (o una “receta”) por otros realizadores.

El trabajo del Odin constituye una “pequeña tradición” que se sostiene en el cruce rizomático de un número pequeño de personas y de las experiencias entre ellas compartidas. Sus ecos han fluido y madurado a la luz de múltiples encuentros con actores de diversas nacionalidades, organizados desde el Nordisk Teaterlaboratorium, fundado en 1966. Desde allí, se desarrollan instancias tan significativas como la ISTA (International School of Theatre Anthropology), que se ha realizado en 15 oportunidades (la última en 2016) y cuyo objetivo es la investigación comparada de las técnicas del actor desde una perspectiva transcultural. Su última reunión, en Italia, fue dirigida además por los colaboradores del Odin Parvathy Baul (India), I Wayan Bawa (Bali), Keiin Yoshimura y So Sugiura (Japón). Cada ISTA está centrada en un tópico específico de reflexión.

The Magdalena Project es otra de las instancias organizadas desde el Nordisk Teaterlaboratorium, para conformar una red de investigación sobre la mujer en el teatro. Desde una dinámica intercultural, esta conecta e impulsa la práctica y la reflexión crítica del teatro de mujeres en diferentes eventos en diversos países. “Mestiza Chile. Festival y Encuentro Internacional de Mujeres en las Artes Escénicas” está vinculado a su red y se ha realizado tres veces en Chile (2013, 2016, 2018), siendo dirigido por la actriz Verónica Moraga y la artista visual Antonieta Muñoz.

El Festival Transit, creado en 1992 y que cuenta con ocho versiones diri-

gidas por la actriz Julia Varley, es otra de las instancias significativas propuestas desde el Nordisk Teaterlaboratorium. La última, realizada en junio de 2016, se convocaba bajo la consigna “Belleza como arma. Teatro-mujer-conflicto”, ante lo cual se respondía con obras, mesas redondas y muestras de trabajo.

El Odin Week Festival, otro de los eventos regulares que organiza el Nordisk Teaterlaboratorium, está impulsado por la actriz Roberta Carreri. Consiste en una residencia de diez días en dependencias del Odin en Holstebro, en la cual los participantes vivencian los métodos de trabajo para la preparación del actor y montajes de obras, revisando sus estructuras organizativas. En estas instancias se reúnen entre 40 y 60 participantes de diversas partes del mundo, quienes toman contacto con la red internacional que de allí se propicia y con los proyectos interculturales del Odin. El trabajo es acompañado por la presentación de espectáculos, 24 en su última versión (2016), oportunidad en la que el español fue la lengua de comunicación y en la que, por primera vez, participa impartiendo un taller Carolina Pizarro, actriz chilena vinculada al grupo.

En el plano de la investigación crítica y el resguardo de la memoria, está el CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies), entidad que propicia simposios, escuela estival y recolección de documentos históricos. Esta instancia, creada el año 2012 en colaboración con el Departamento de Dramaturgia de la Universidad de Aarhus (Dinamarca), funciona en dependencias del Odin en Holstebro, para poner en valor los archivos del Odin Teatret, el cual posee un amplio material sobre sus propias actividades y una documentación valiosísima sobre el teatro actual. El modelo de trabajo pone en línea al CTLS con el Centro Internacional de Investigación Teatral TNT (España), el Centro de Investigación de Rendimiento (Gran Bretaña), el Centro de Estudios para el Trabajo de Jerzy Grotowski (Polonia) y el Teatro Potlach (Italia), generando un polo para el estudio del teatro actual de primer orden a nivel internacional.

El fundamento del trabajo artístico del Odin Teatret se encuentra en el discurso teórico de Eugenio Barba, quien en sus conceptualizaciones distingue dos áreas que, si bien están conectadas y se retroalimentan, obedecen a instantes distintos del proceso creativo: el más acá y el más allá del teatro, ambas instancias en que la pregunta fundamental es: ¿cómo dilatar, hacer explotar el teatro, a través del teatro?

El más acá del teatro es el teatro secreto, en el sentido de separado; es aprender a aprender. “Un lugar donde un grupo de personas que se han elegi-

do recíprocamente, se encierran para examinar las fuerzas que rigen los movimientos de las realidades humanas y sociales, para confrontarse con sus propias preguntas. Aquí se centra el trabajo del actor, la exploración en su lenguaje en el cual el entrenamiento (training) es entendido como un aprendizaje donde se incorpora un saber y no una capacidad; donde el actor deberá aprender a ‘negar lo que es’, accediendo a un proceso personal de autoconocimiento que potencia la pre expresividad, esa ‘cualidad extracotidiana’ de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘creíble’: de este modo, la presencia del actor, su bios escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un antes lógico y no cronológico” (Barba, 1992, p. 25).

El más acá del teatro busca un acercamiento empírico sobre el actor; no intenta acumular técnicas ni catalogarlas, sino que se promueve como un estudio del comportamiento pre expresivo del ser humano en situación de representación organizada. Dicho comportamiento escénico se encontraría en la base de los diferentes géneros, poéticas y tradiciones. Es un estudio sobre y para el actor que, en definitiva, trata del compromiso del cuerpo orientado hacia un objetivo.

Este concepto no es nuevo: Meyerhold lo denominó “predigra” (preactuación); Grotowski, “antemovimiento” o “el silencio antes del movimiento”; Étienne Decroux lo definía como “estado de inmovilidad dinámica”... Barba se inserta en esta tradición que busca romper con el cuerpo cultural y crear uno expresivo, distinto, según él, “una segunda colonización del cuerpo”. Esta investigación fue muy productiva y se asentó durante los primeros años del Odin, por lo que algunos investigadores denominan ese período como el más acá del teatro. Son esos diez a doce años desde los orígenes del Odin en que los actores solo iban al más allá del teatro cuando mostraban sus espectáculos en espacios escénicos que podían acoger a 60 o 70 personas y la mayoría del tiempo se concentraban en investigar, sin escenificar. “Al principio, todo el trabajo se enfocó de una manera muy precisa, es decir, era una selección en función, no del talento, no de dotes creativas, sino en base a las dotes de carácter, de fuerza, de ánimo. Por lo tanto, el entrenamiento al principio era muy duro, consistía en ejercicios casi gimnásticos en los cuales nadie podía hablar, se trabajaba 4 horas sin pausa, y precisamente por eso, después de un par de semanas, la mayoría nos dejó, porque no conseguían comprender el nexo entre la imagen que tenían del teatro y esta especie de ejercicio tan duro. Los que se quedaron, se

quedaron precisamente porque aceptaron esta disciplina absoluta, casi sin sentido; ellos mismos crearon un sentido, encontraron una motivación personal aparente de sumisión, de tal forma que al cabo de poco tiempo se convirtió en una lección personal” (Pizarro, 2015, p. 7).

El entrenamiento instala en este más acá del teatro una relación personal del actor con ejercicios de peso-equilibrio, oposición de movimientos, composición de velocidades y ritmos, trabajos con la voz y sus resonadores, lo que constituye en su conjunto un proceso de dominio de sus energías. “Durante el training, el actor puede modelar, medir, hacer estallar y controlar las propias energías, dejarlas ir y jugar con ellas, como algo incandescente que, sin embargo, sabe manejar con fría precisión (...) el actor pone a prueba su capacidad de alcanzar una presencia física total, condición que más tarde deberá encontrar en el momento creativo de la improvisación y del espectáculo” (Barba, 2010, p. 354).

Más allá del teatro está el trueque, el intercambio de presencias teatrales, los espectáculos y las experiencias pedagógicas. “Cada una de ellas es la materialización de una búsqueda para encontrar la manera de renovar una relación teatro/espectador (...) no tan solo la búsqueda de un uso del teatro con formas y contextos diferentes, sobre todo la manera de revitalizar una relación (...) el modo de pasar desde el encuentro con espectadores-fantasmas que vienen una noche y después desaparecen, al encuentro con espectadores que se muestran y se presentan a sí mismos, además de mirar a los actores” (Barba, comunicación personal, noviembre de 1999).

Odin Teatret demostró que los espacios donde se llevaban a cabo los trueques podían ser lugares urbanizados o rurales, céntricos o periféricos, públicos o privados. En fin, cualquier sitio era apto para que dos grupos artísticos mostraran su cultura, sin discriminación de tipo política, religiosa, social y/o económica. Para Eugenio Barba, esta situación no busca un afán pedagógico. No persigue enseñar algo a una población, “ni iluminar sobre una situación humana o social. No queríamos darles conciencia de algo que creíamos tener y que ellos no tenían. Tampoco queríamos convertirnos en un pasatiempo (...) ni capitular frente a las normas de ese pueblo” (Barba, 1986, p. 34).

Los Trueques tienen, a mi juicio, tres hitos altamente significativos. En sus orígenes, el realizado en el pueblo de Carpignano (Italia, 1974), instancia en muchos aspectos fundacional para lo que Odin será como agrupación teatral. El segundo con los Yanomanis en la selva de Venezuela (1976), un “acon-

tecimiento” en el sentido que le da Deleuze y que en este caso hizo explotar el lenguaje hacia la esfera multicultural que nutre la visión de la antropología teatral de Barba, que ya tenía en esa época el alma puesta en el arte oriental. Su tercer hito se encuentra en los Trueques (que se reiteran) desde 1989 en la ciudad donde residen y que se conocen como los Festuge (Festival de Holstebro). Este intercambio, que dura alrededor de una semana y se organiza aproximadamente cada tres años, está sostenido por la conciencia de reciprocidad de un grupo de realizadores y de los habitantes de la ciudad que los acoge, siendo una de las señales más claras de esa fraternidad arte-vida cotidiana que muchísimos maestros han buscado, no solo en los últimos siglos, sino en el transcurrir de la historia de la humanidad. El trabajo del Odin en este trueque fue incorporar a la vía pública universos que se han ido encerrando en sus microcosmos. El espíritu es teatralizar actos cotidianos que se desarrollan en el ámbito de lo privado. En su descontextualización, el acto y los gestos que lo componen adquieren una nueva dimensión plástica/sensible, despojando a la realidad de sus fundamentos y desplazando su significado a un hecho que el espectador lee como teatral. El trueque con Holstebro nace en el 25^o aniversario del Odin Teatret:

Pedimos a diferentes instituciones de la ciudad no regalarnos un presente como es costumbre aquí en Dinamarca, sino ofrecernos un evento en el marco de sus actividades. Una escuela podía proponer darnos una conferencia con sus maestros y enseñantes en dependencias del Odin, realizar una clase de música con sus discípulos en un espacio totalmente distinto al que utiliza regularmente (...) Todos estos eventos debían tener una característica, una condición: referirse o ser obras de extranjeros que se habían radicado en Dinamarca y se habían vuelto nombres conocidos de la cultura danesa, personas de las cuales los daneses estuvieran orgullosos. (Barba, comunicación personal, noviembre de 1999)

La “condición” que Odin pedía para estos trueques tenía un fundamento social en la contingencia. Ese año habían tenido lugar en Holstebro (como en otras ciudades de Europa) manifestaciones de racismo contra los extranjeros. Convocar a honrarlos, reconocer su aporte, su capacidad de integración en la cultura danesa, promovía un camino contrario al racismo y se sustentaba además en la realidad de este grupo de arte compuesto por realizadores de orígenes diversos. Según Barba, “hubo casi 30 eventos esa semana y muchas personas nos contactaron para profundizar en ello. Así quedamos de acuerdo en con-

tinuar con esta semana de fiesta, convocando a un próximo Trueque bajo la consigna de recordar a personas danesas que se habían ido a tierras remotas, transformándose en extranjeros” (ibid.).

La efectividad de los emprendimientos del Odin se puede medir en la continuidad de este acontecimiento, que el año 2017 cumplió su décima versión. De ellos se pueden extraer materiales fundamentales para comprender la relación del arte, el espacio público y la vida cotidiana, ejercicio que investigadores como Félix Duque valoraría.

Antropología teatral

Este concepto responde a un sistema de pensamiento creado para la práctica escénica. Se ha constituido como un nuevo territorio disciplinar que permite sacar al actor de su tradición y acercarlo a otras que le aportan un repertorio de reglas sobre las cuales apoyarse, por lo cual aparece como un laboratorio transcultural donde se estudian los principios comunes de diversas tradiciones codificadas.

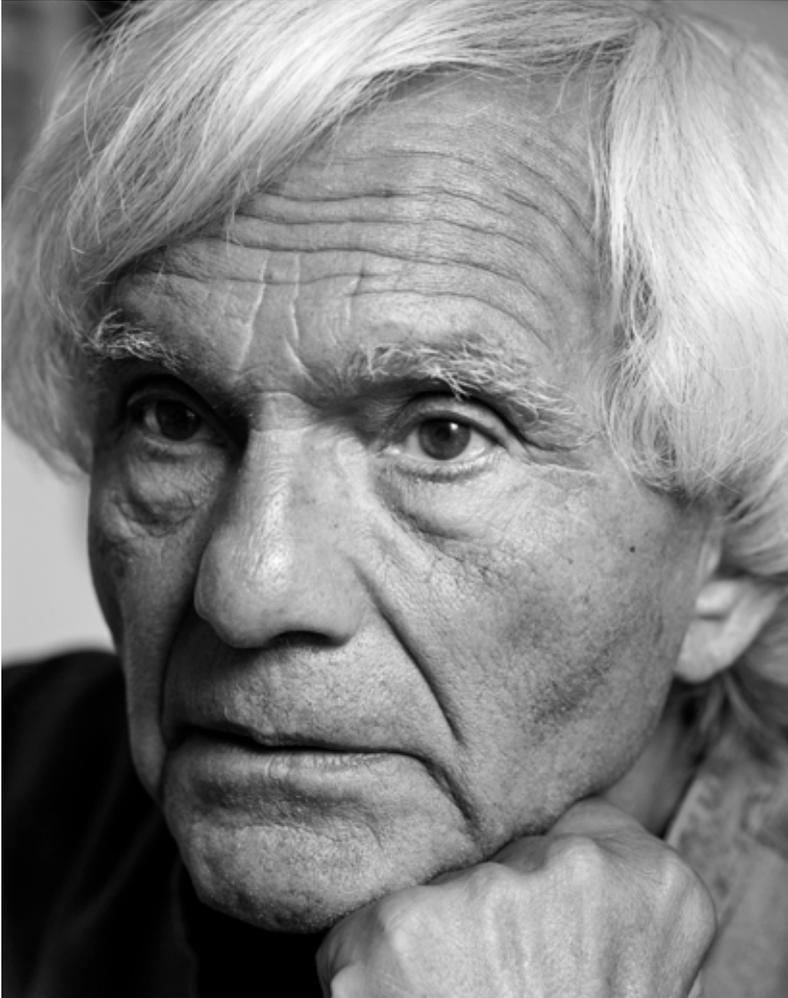
La antropología teatral parte de principios universales anatómicos y estudia científicamente una biología aplicada al teatro, siendo su fuente el cuerpo cultural y físico del actor. Encontramos en ella conocimientos obtenidos a través de la observación directa de Barba en sus actores y de los maestros orientales con los cuales Odin Teatret sistemáticamente trabaja. Su corpus conceptual está orientado al apoyo del proceso de preparación del actor y a la eficacia para llegar al espectador. Su marco teórico hecho escritura se encuentra en Anatomía del actor (Barba y Savarese, 1988), donde cristalizan las enseñanzas obtenidas en la ISTA desde 1980 a 1985, y en El arte secreto del actor (Barba y Savarese, 2010), que recoge apuntes desde 1980 a 1990. Los libros de Barba que dialogan más estrechamente con ella son La canoa de papel (1992), Más allá de las islas flotantes (1986) y Antropología teatral (2010). Existe también un riquísimo material en el ámbito de las demostraciones de trabajo realizado por Roberta Carreri, Julia Varley y Augusto Omolú, miembro del Odin lamentablemente fallecido en 2013. El corpus de estos trabajos contiene una conceptualización profunda del más acá del teatro, base de la formación para ir al más allá con las herramientas necesarias para responder a la escena.

El tercer teatro

“Cuando utilicé por primera vez este término, tercer teatro, he pensado sobre todo en Latinoamérica, en el tercer mundo. Era la metáfora para un teatro que no era tomado en consideración por los críticos y, por supuesto, no participaba de apoyos ni de subvenciones. En los 70 (creo que hoy también), una parte muy presente, diría mayoritaria a nivel de lo teatral como cultura, no como arte tal vez, pero a nivel de cultura eso sí, se dedicaba a establecer lazos, relaciones con la comunidad desde experiencias profesionales o aficionadas. Hoy lo veo de otra manera. Lo veo según esa imagen de iceberg. Existe una punta que es visible, que recibe atención del público aficionado, de los expertos, de subvenciones, y a veces son proyectos teatrales; después hay un mundo sumergido, pero que es el más potente. Esa gran masa anónima pero presente, que a veces son grupos, a veces son eventos efímeros, ¡esa es mi idea del tercer teatro hoy!” (Barba, comunicación personal, noviembre de 1999).

En una entrevista de la revista *Máscara*, Eugenio Barba define el tercer teatro de la siguiente manera: “Yo no propuse una idea, solo hice una observación basada en nuestros viajes y contactos, en mi conocimiento de muchos jóvenes reunidos en grupos. Esto me hizo reflexionar sobre las características de sus necesidades, la manera que tienen de organizar su trabajo, de ponerse ellos mismos en relación con la tradición teatral, al mismo tiempo con los que podríamos llamar el destinatario de su trabajo (...) La fuerza de estos grupos reside en el hecho de que representan una cultura. Es un movimiento no solo artístico, no se limita a hacer y a prepararse técnicamente para su actividad teatral, sino de vivir juntos, de crear nuevas formas de vida, de realizar en la práctica necesidades esenciales (...) Esto es el tercer teatro, un territorio fuera de la frontera del teatro tradicional y de vanguardia” (Lluís, 1994, p. 16).

Esto implica un teatro que no se cierra en un lenguaje probado con éxito, ni un teatro comercial, ni el que materializa sus discursos exclusivamente en problemas estéticos, sino que incursiona en un contacto con su comunidad. Muchas agrupaciones en la actualidad realizan sus giras y en forma paralela hacen talleres, mesas redondas, encuentros con los creadores locales para extender el hacer teatral más allá del espectáculo. Esta operación, si bien no es un invento de Odin, sí fue puesta en valor por ellos desde la década de los 80. Durante el verano del año 2016, mientras escribo estas notas, existen dos instancias con apoyos estatales que operan de similar manera en mi país. El programa



Odin Teatret. Eugenio Barba.
Fotografía: Archivo Odin Teatret

“Santiago Es Mío”, donde el Teatro del Silencio gira por nueve comunas de la periferia de la Región Metropolitana de Chile, realizando su último espectáculo e impartiendo talleres con jóvenes de cada zona, quienes participan en un pasacalle asociado a la dramaturgia de la obra. Al mismo tiempo, Teatrocinema inició una gira nacional que implica 80 representaciones de tres de sus espectáculos (Pinocchio, creado como La Troppa, Historia de amor y La contadora de películas), acompañando a varios de ellos con encuentros y talleres para actores y aficionados. Cabe recordar que Andrés Pérez, en el momento en que La Negra Ester causaba furor a principios de los 90, había realizado ya el mismo gesto de extender el teatro más allá de las obras desde una opción ni comercial ni estéticamente autista, sino desde esa vía que propicia el tercer teatro. A tal efecto, realizó, en algunas de sus giras nacionales, talleres que fueron el inicio de actividades teatrales que luego fructificaron, como es el caso de La Huella, teatro de Antofagasta, que espiritualmente nace en su directora (Alejandra Rojas) gracias al encuentro con un taller de Pérez en esa ciudad.

Obras

Si hacemos un recuento al año 2016, Odin Teatret tiene 52 años de trabajo continuo y 76 obras creadas en 63 países. Los espectáculos son de diferente orden. Algunos han sido concebidos para el espacio público, otros son ejecutados por un solo actor de la compañía. Están los que se generan con todos sus miembros, otros que los desbordan y en que participan actores de diversas partes del mundo en contextos como la ISTA. Finalmente, existen espectáculos realizados para trueques específicos.

En este texto haremos un close-up sobre los trabajos individuales de los actores y actrices del Odin, teniendo éstos dos diseños bastante diferentes. Están aquellos en que la orientación es mostrar el trabajo creativo del actor, es decir, que en una estructura dramática se narran situaciones que van develando “el trabajo secreto”, el cómo se prepara una escena a partir de sugerencias con el director, pasando por el trabajo de actor que responde a esas preguntas o indicaciones (lo cual se cruza fuertemente con el sistema de trabajo que tenía Pina Bausch). El actor investiga, genera secuencias de movimientos que serán interconectados con textos y vehiculados en emociones. Si bien diferentes actores y actrices los han realizado, citamos aquí las obras de Julia Varley, que son

bastante ilustrativas de esta modalidad: *El hermano muerto* (2004), *El eco del silencio* (2004), *La alfombra voladora* (2006) y *Texto, acción, relaciones* (2012) con Tage Larsen. Cada una de estas piezas, junto con su valor “ilustrativo” del proceso y de los métodos de creación del grupo, es en sí un espectáculo con línea argumental y muchas veces con destacable humor.

Están, además, como trabajo individual, los montajes que Eugenio Barba en diferentes momentos ha dirigido por requerimientos de sus propios actores. Unipersonales que permiten dar movilidad al actor/actriz, posibilidad de desplazamientos y contactos sin la estructura pesada de los espectáculos colectivos que tienen además el problema, desde el punto de vista económico, de que son entregados en cápsulas escénicas que acogen a poco público. Para Barba, la proximidad e intimidad en la relación actor-espectador son esenciales al momento de diseñar el escenario. En varios textos declara que la distancia precisa para él son 9 o 10 metros como máximo. En aquella longitud, la percepción del espectador es efectiva, dado que la buena visualización y audición permiten que sus sentidos estén concentrados en la obra, atentos a los estímulos escénicos.

Unipersonales tienen casi todos los actores del grupo original. Recordamos aquí *El romancero de Edipo* (1984), inspirado en los textos de Sófocles y representado por Toni Cots (actor catalán, actualmente codirector del Centro de Creación e Investigación *L'animal a l'esquena*), y *Judith* (1987), de Roberta Carreri, actriz de origen italiano y uno de los pilares de *Odin Teatret* desde 1974.

Ambos trabajos comparten el ser conmovedores, vertiginosos y poéticos. Territorios escénicos en los cuales actor y actriz representan solos todos los personajes de sus respectivas tragedias, apoyándose en sus múltiples recursos y en mínimos elementos. En ellos es posible comprobar qué tan lejos lleva a un creador el estar capacitado para un trabajo de voz que cruza los registros de lo masculino y lo femenino. Lo importante que es tener la capacidad de un cuerpo disciplinado en acrobacia, danza y pantomima y que esté entrenado para ser tan claro en sus diálogos físicos como en la más modulada de las palabras. Finalmente, podemos señalar que ambos espectáculos se construyen a partir de una fusión de la palabra, la danza y el canto, instalándose en lo que se define como “dramaturgia de la imagen”.

El romancero de Edipo (1984) permitió a Toni Cots explorar en la línea del desdoblamiento para interpretar a un narrador ciego, a Yocasta, Antígona, Edipo y Creonte, en una atmósfera de asociaciones revolucionarias que no

tiene sustento objetivo, como declara el propio Barba al momento de justificar el porqué llevar a un cruce de sentidos el mito griego con El romancero de Federico García Lorca.

La obra se desarrolla a partir de un ciego ambulante que recita romances por calles y plazas. En esta oportunidad, canta la tragedia de la familia de Edipo... Al narrar, las metamorfosis se suceden y tanto los objetos como el actor construyen personajes con gestos mínimos y una economía escénica de antología, posible de dimensionar en pequeños detalles que generan grandes escenas: el ciego, al inicio de su narración, rompe una vasija -asociable sin problemas a una función ritual- desde donde cae la arena de esa historia tebana. Un fragmento de ella que queda en el suelo será utilizada minutos después para representar a Layo, al cual Edipo asesina con un certero golpe sobre el fragmento de cerámica, en tanto que nosotros vemos claramente la cabeza de su padre explotar en ese impacto.

Los gestos del actor están condensados a tal punto que da la sensación de que no se desplaza por el escenario, sino que solo se ubica y reubica a pequeños centímetros cada vez, en una danza prestidigitadora que adhiere sentido y dolor a la tragedia.

Judith (1987) transforma la historia bíblica El libro de Judit, del Antiguo Testamento, en una parábola violenta del amor y la muerte. El tema ha sido trabajado en varias oportunidades desde la pintura, entre otros, por Miguel Ángel, Artemisia Gentileschi, Andrea Mantegna y Gustav Klimt. Sandro Botticelli realizó para él un díptico (1470-1472) de pequeño formato (31 x 24 cm). En uno de los cuadros muestra la escena en que sus asesores encuentran el cuerpo decapitado de Holofernes. En el otro, a Judit caminando con la espada del sacrificio que mira hacia atrás, pero sin enfrentar la cabeza de Holofernes llevada por una sirvienta. El gesto de Judit es melancólico, pero no da señales de profundos tormentos.

En la propuesta de Caravaggio, pintada entre 1598 y 1599, se sintetiza la escena y la heroína aparece al interior de la carpa de Holofernes en el acto mismo de decapitarlo, acompañada de una sirvienta que espera con un saco que caiga su cabeza. En la mirada de la sirvienta no existe piedad, sino lo que definiría como una codiciosa actitud llena de odio y desprecio: el tesoro es la cabeza del enemigo. En tanto Judit, con el cuchillo en el cuello de su engañado amante, expresa un gesto en que la repulsión al acto se mezcla con un aire de descontento. Lo ejecuta, pero no lo celebra. Este proyecto visual de Caravaggio

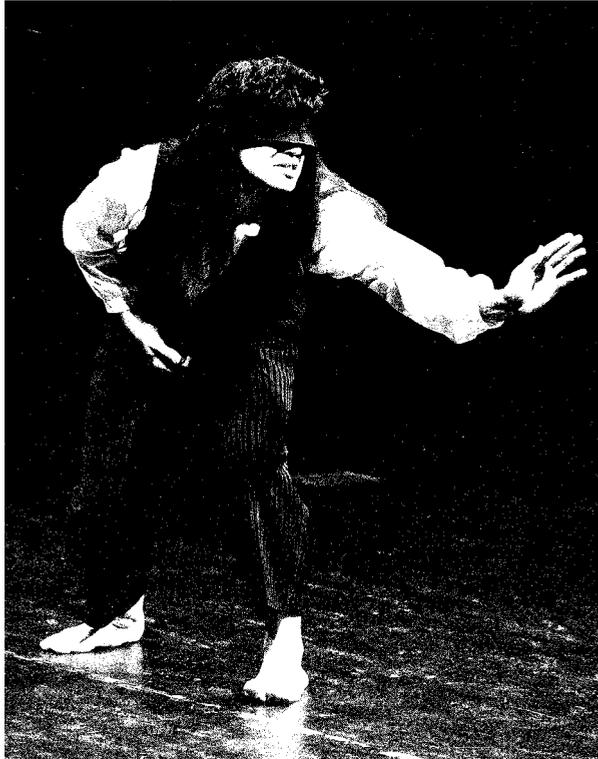
se aproxima a esa Judith (1840) escrita en clave de tragedia en cinco actos por Friedrich Hebbel (1813-1863), dramaturgo y poeta alemán profundamente relacionado con sus raíces danesas, quien hace una variante en la historia bíblica, implicando amorosamente a Judit con Holofernes, camino que profundiza la Judith realizada por Roberta Carreri y Eugenio Barba.

La historia se desarrolla durante el sitio de Betulia (ciudad que no tiene hasta hoy una referencia real). Los sitiadores son babilónicos de la época de Nabucodonosor (605-562 a.C.). Holofernes es el jefe y está decidido a destruir los muros de Betulia y matar a sus habitantes. Judith es una viuda casta, igualmente decidida, pero, en este caso, a dar su vida por matar a Holofernes y así salvar a su ciudad (su pueblo-su tribu)... Pero en su empeño y realización, ella se enamorará de su enemigo, contradicción vital de deseo y odio sobre la cual Freud también escribe.

La escena se construye con pocos elementos: un fondo blanco diseñado con una tela satinada cuyo color hace eco en la tumbona y la ropa interior de Judith. La tumbona blanca, por su forma y por su uso, es asociable a la que utiliza Luchino Visconti en *Muerte en Venecia* (1971), siendo ambas, más que un objeto, un territorio desde donde se mira al mundo. La escena tiene también un bonsái instalado estratégicamente en el ángulo de profundidad euclidiano de la imagen. Este, por una parte, condensa el paisaje, a la vez que genera una escala atrevida que en varias escenas tendrá como contrapunto el gigantismo de la silueta de los personajes representados, que son proyectados en el fondo por un foco central que acompaña toda la obra.

Los desplazamientos son aún más reducidos que en *El romancero de Edipo*, agregando a la riqueza escénica una gama de ritmos que incorpora un ralentí que por momentos hace imperceptible el movimiento, potenciando el nivel expresivo de los fragmentos del cuerpo. De allí la relevancia que adquiere, por ejemplo, una sola mano que se desliza acariciando (presumiblemente, Judith recordando a Holofernes). Este ralentí convive con movimientos explosivos y huracanados del cuerpo, cabellera y vestuario, cuando Judith le corta la cabeza a Holofernes, construyendo una de las escenas más impactantes del teatro contemporáneo que he vivido.

La obra, acompañada de una musicalización realizada con arreglos hechos por Jan Ferslev, abraza constantemente los códigos de una danza profunda que nos recuerda al butoh, lo cual no es extraño, ya que Roberta Carreri ha trabajado por años con Katsuko Azuma y con Natsu Nakajima.



El Romancero de Edipo. Odin Teatret. Toni Cots
Fotografía: Archivo Odín.

Según José A. Sánchez, en *Judith*, la narración en italiano tiene una tendencia hacia la musicalidad que emana de una búsqueda por proyectar el texto de una forma extracotidiana: “Apoyándose en las ideas de Grotowski, Barba reivindica el derecho a utilizar el texto dramático del mismo modo que el poeta utiliza el material semántico acumulado por la civilización” (Sánchez, 1994, p. 94).

Judith inicia la obra con el relato de la situación: los extranjeros no venían para compartir ni agradecer la hospitalidad de su pueblo, sino para conquistarlos. Betulia está sitiada... ya no tiene agua... Nabucodonosor ha dado la orden a su generalísimo Holofernes de destruirlo todo... y ese “todo” lo “vemos” aun siendo narrado desde un personaje que no se ha desplazado de su silla, trabajo de dramaturgia hijo de la mirada de Barba en su empeño por no entrar en lo literario de una narración, sino en lo escénico.

Luego, en gestos que podríamos cruzar con las producciones visuales de stop motion, *Judith* se va incorporando, soltándose el pelo, jugando con su peine, extendiendo por el espacio su sensualidad y elegancia, su fineza... Después vendrá ese huracán que contiene no solo la osadía de la mujer solitaria que vence al enemigo, sino también la derrota de quien mata a su amor, esa dimensión contradictoria que solo puede ser entendida desde la más profunda melancolía. Tal vez por ello la última escena transcurre en el suelo, construyendo una figura entregada al dolor... Nuevamente los códigos del butoh se instalan en su mirada perdida (vacía), en sus brazos inducidos por una plegaria, en su desconcierto, en un naufragio acompañado por un aria en piano. Su doble (sombra que se proyecta sobre el fondo blanco) se agiganta, duplica y acentúa sus emociones confundidas, que se deslizan de la pequeña risa al llanto. En tanto todo esto acontece, ella se aleja de la silla: su nido, su tierra, su refugio, su patria.

El cuerpo de la actriz en esta obra es el principal narrador de la historia, lo cual es eco certero de ese concepto que Roberta Carreri enuncia como “territorio del cuerpo”. Reconoce en él la capacidad de expresar actitudes y emociones antagónicas, como es el hecho de que con el mismo movimiento se puedan alcanzar infinitas variaciones según su tamaño, dirección, velocidad e intensidad del gesto. Podemos comparar el cuerpo de los personajes de esta obra con la imagen que Roberta nos ha legado del suyo propio, “un continente con ríos, montañas y llanuras dentro del cual hay oro, esmeraldas, diamantes, incluso petróleo (...) Encontrar esa parte dentro de mí ha sido un trabajo geológico” (Rodríguez, 2010, p. 2).

He visto este espectáculo en momentos considerablemente distanciados en el tiempo, pero nada había cambiado en él, nada había sido tratado cruelmente por Cronos, lo que me recuerda unas palabras que dijera Roberta del maestro del teatro Noh, Zeami Motokiyo: “Cada actuación es una flor; es importante que el actor siga floreciendo”, lo cual en esta obra podemos considerar cumplido.



Judith. Odin Teatret. Robert Carrieri.
Fotografía: Tony D'Urso.



Judith. Odin Teatret. Robert Carrieri.
Fotografía: TonyD'Urso.

Dimonis de Els Comediants: El aliento de lo local en una obra universal

Una de las obras representativas del período de transición política española desde la dictadura a la plena democracia (que culturalmente fue conocido como “la movida madrileña”) es *Dimonis*, espectáculo que nació en 1980, cuando el grupo *Els Comediants* cumplía sus primeros diez años de ferviente actividad. Aquel período les había permitido cristalizar un lenguaje sustentado en la animación teatral y en el espíritu de una creación colectiva en donde vida y arte se abrazaban de modo indisoluble, siendo un grupo que representaba completamente la vía del tercer teatro señalado por Barba.

En *Dimonis* es difícil distinguir por dónde pasa la frontera entre la realidad, el más alto rango del lenguaje teatral y la explosiva fórmula de la animación cultural, en la cual actor, espacio escénico, utilería y espectador se potencian, haciendo avanzar la narración. Nos enfrenta a una historia que nace en y con el espacio público. Cada vez interviene la ciudad y la explora, permitiendo que el ciudadano viva una experiencia común con elementos teatrales, en tanto que, a la crítica y al historiador del teatro, nos obliga a una crónica diferente cada vez, como señala, entre otros estudiosos del tema, Oscar Cornago (1995).

Intentaremos decodificar los elementos que componen esta obra, teniendo en cuenta su humus fundacional y postulándola como una pieza clásica del teatro español contemporáneo, en la cual el aliento de lo local le da fuerza de obra universal.

El espectáculo propone un conjunto de signos liberadores (fuego, demonios, dragón, música en la calle) y se enraíza en un tiempo histórico festivo (nace en la España que celebraba su libertad política tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975). *Dimonis* ha creado una dimensión simbólica que permitió devolver a la obra de arte “su modo áurico”, ese “valor cultural” que, según Benjamin, perdió en la época de su reproducción. Esto acontece

al devenir el espectáculo en el lugar del cumplimiento de la libertad añorada, un instante donde lo sagrado del ritual (buscado por un amplio sector de las vanguardias históricas y de la actualidad) se funde con la alegría carnavalesca del jolgorio popular (dando la espalda a su dimensión dolorosa, encarnada en teatros como el de Grotowski).

Su dramaturgia es un territorio de conjunción de ámbitos no jerarquizables en forma piramidal, estando básicamente en juego:

El ámbito de los personajes: demonios, demonias, dragón e invitados al infierno (el público).

El ámbito del espacio escénico: el espacio público (locus) en el cual la obra se inscribe.

El ámbito del fuego: fuego natural, antorchas, pirotecnia.

El ámbito del universo sonoro: música, texto, elementos sonoros (tracas, petardos, etc.).

Es necesario subrayar que las relaciones que allí establecen los “ámbitos” son diferentes en cada presentación.

Orígenes del proyecto

Dimonis, según nos relata Moisés Pérez Coterillo (1988), se inicia en 1980, cuando Els Comediants decide estudiar la historia de Venecia como respuesta a la invitación que les cursara el polifacético Maurizio Scaparro, artista y gestor cultural italiano indispensable para el estudio del teatro de calle de fines del siglo XX. En el material investigado encontraron dos historias que fueron elegidas para su escenificación: El vuelo del turco (con lo cual darían inicio a las festividades) y Tauromaquia (con la que se realizaría el cierre).

El vuelo del turco fue la transformación de un acto de castigo a prisioneros turcos a quienes se les daba la casi imposible oportunidad de salvar sus vidas si lograban descender desde una cuerda instalada en el campanil de la catedral sobre la Plaza de San Marcos. Esta historia fue escenificada solo en su primera versión con un ángel que descendió, pero luego no continúa en la propuesta de Dimonis.

“Tauromaquia” es el nombre que Comediants dio a una antigua celebración que viene también de una historia real y que el tiempo fue cubriendo de una cierta leyenda:

Venecia, luego del largo período de batallas por la hegemonía del comercio iniciadas en 1378 y conocidas como la Guerra di Chioggia, derrota finalmente al Duce de Padua en 1381, iniciando la paz de Torino. Esta, según la leyenda, tenía un precio que involucraba a las máximas autoridades paduanas, condenándolos a ser ejecutados.

Las autoridades de Padua eran un cardenal y doce obispos, por lo que intervino la Santa Sede, consiguiendo un pacto para que no los ajusticiaran. Entre las cosas que los venecianos pedirán a cambio de los preciados rehenes será que cada año los vencidos otorgen doce cerdos y un toro a la ciudad de Venecia, dejándolos en un castillo de las afueras. Los venecianos iban a recogerlos y los llevaban a palos hasta la Plaza de San Marcos. Les hacían un juicio como si fueran el cardenal y los doce obispos y luego los mataban en un ritual que consistía en cortarle el cuello al toro, pero sin que la espada pudiera tocar el suelo, acto que realizaba cada año un distinguido miembro de la familia veneciana elegida.

Con el tiempo, los venecianos van complicando la historia y a poco andar ya no eran doce cerdos y un toro, sino trece toros los que llevaban por la ciudad hasta la plaza. Junto a estos iba la gente que tenía poder y algunas cortesanas disfrazadas de aristócratas, las cuales, en un juego peligroso y erótico, llevaban cuerdas y se acercaban a los toros.

A Joan Font y Jaume Bernadet les parecieron fascinantes estas historias, pero, para enfrentar la dramaturgia, hicieron una versión que recuperara solo su fuerza festiva, ya que se declaran “alérgicos a la sangre”. Tenían en consideración que el espíritu del antiguo ritual era un desafío a recrear. Estimaron que una obra de 2 o 3 horas no lograría la atmósfera, por lo que resolvieron embarcarse en un espectáculo que en total durará casi 14 horas.

El toro (hecho de cartón y telas) era paseado desde las doce de la mañana hasta las doce de la noche (sin interrupción) en una barcaza a través de los canales. Los personajes que lo acompañaban iban vestidos con trajes blancos y manchados de rojo, cada uno con la barretina catalana, rodilleras y zapatos rojos, en un estilo temporalmente ecléctico. También acompañaban cabezudos de animales.

Los venecianos veían pasar la góndola con esta atractiva procesión que, de tanto en tanto, desembarcaba y anunciaba que la ejecución del toro sería a la medianoche, en el Campo de San Estéfano:

Cuando nos deteníamos, hacíamos un poco de fuego. La primera imagen era acompañada de explosiones, algo de agresividad, pero festivamente. Era expresar esas ideas de la sangre, de ir contra el toro, de pasearlo jugando con él como si fueran los obispos, sin decirlo. Le tirábamos tomates, verduras, y dábamos a la gente objetos para que los arrojaran contra el toro, siempre anunciándoles la ejecución. (Font, entrevista personal, julio de 2000)

Finalmente, a la hora del juicio, una breve ceremonia concluía con la quema del toro. Esta había estado acompañada con música de percusión, pero al quemarse el toro empezaban a sonar las grayas y las dulzainas con ritmos más lentos. En ese instante, detrás del escenario del juicio, se eleva el alma del toro (globo de papel idéntico al toro).

Podemos observar aquí claramente cómo la dramaturgia creada se apoya en una historia que está viva en el inconsciente colectivo de los espectadores (aliento de lo local). La narración es construida con fragmentos, sugerencias e imágenes que el espectador completa con la información que posee de esa vieja historia local.

Felizmente para este proyecto, Comediants queda invitado a Venecia para el año siguiente, fijando actuaciones desde el 21 de febrero al 3 de marzo de 1981. La fecha no era azarosa ni ingenua. Debían esta vez regresar y llevar un espectáculo que fecundaba de nueva fantasía a la ciudad, en un tiempo cronológico en que había existido allí (hasta inicios de la Primera Guerra Mundial) una fiesta con raíces profundas, “el carnaval”.

El acierto de este proyecto que surge desde Maurizio Scaparro, quien, además de Comediants, invita en 1981 a varios grupos de diversos países para utilizar Venecia como espacio dialogante, usando el tiempo del carnaval como material semántico, solo puede ser medido con justicia en la continuidad de ese carnaval que en 1981 estaba perdido y hoy es uno de los más prestigiosos del mundo.

Desde la tauromaquia a los Dimonis catalanes

Comediants pasó la temporada 1980-81 trabajando en varios sitios de Cataluña. El tema los tenía preocupados. ¿Con qué elementos de abstracción quedarse y cuáles suprimir? En los espectáculos que realizaron en ciudades como Granollers, Arenys de Munt, Vich y Canet de Mar, fueron entrando hacia un mundo más subterráneo de duendes, de cuernos, de demonios, personajes ancestrales y muy mediterráneos. A cambio del toro, apareció como una evidencia el dragón (en la mitología catalana, el dragón no siempre es enemigo del pueblo. Sant Jordi es una historia clásica, pero la verdad es que, con diferentes atributos, hay dragones en todas las ciudades de Cataluña, y no todos son dañinos).

Es importante tener en cuenta que el encuentro con la tradición catalana no era nuevo para los integrantes de Comediants. Todos habían contactado con antiguas tradiciones desde su niñez y el grupo había trabajado con ellas desde su primera obra, destacándose entre los estudios los textos de Xavier Fàbregas y Luis Almerich, aportes memorables en la recuperación de la memoria ancestral de esa parte del Mediterráneo.

Del calendario sagrado local del año 1981, contactaron con una fiesta que será altamente significativa para el proceso: el correfuegos de los diablos de Vilanova i la Geltrú, verdadero museo viviente de la representación conocida con el nombre de Diables. Allí, con motivo de la Festa Major, un grupo de ciudadanos se disfrazan de seres malignos, van danzando por las calles y tirando petardos. Es costumbre que, en un punto determinado del recorrido, Els Diables se suban a un entarimado para representar una pieza teatral procedente de la Edad Media y unos romances satíricos alusivos a hechos singulares acaecidos durante ese año en la población. Esta fiesta se transformó en un modelo fuerte en el imaginario del grupo de cara a construir el próximo Dimonis.

Nosotros llegamos a Venecia el mismo día del golpe de Estado en España (23 de febrero de 1981). Los demonios que trabajábamos eran explosivos, personajes que pregonan una anarquía saludable, una locura imprescindible para la vida, y allí adquirieron una nueva dimensión. La gente nos tomó como abanderados de la libertad de expresión, es decir, adquirieron un simbolismo

mucho más fuerte del que habíamos pensado nosotros. (Bernadet, entrevista personal, agosto de 2000).

En la puesta en escena repitieron el mismo ritual del año anterior. Eso sí, los personajes eran más uniformes. Los cortesanos, que ahora acompañaban a un dragón (no al toro), eran demonios/personajes: la novia, el niño, el viejo. Los músicos pasaron a pertenecer a la familia del dragón, por lo que llevaron (y llevan) máscaras que los identificaban con él.

Hitos en la construcción del actual Dimonis

Después de Venecia, el primer cambio significativo que vivirá el espectáculo será con la aparición de los “personajes blancos”. Estos surgen en el Festival de Aviñón (1983), aludiendo directamente a los defensores del Palacio de los Papas, edificio que sería asaltado durante el espectáculo.

Los personajes de blanco se apoyan en el simbolismo del ángel de la razón, que, ante la alusión a la anarquía que son los demonios, proponen ponerle freno y fronteras. Dramaturgicamente, su incorporación les permitirá provocar una dialéctica, confrontación que genera un final claro para el espectáculo: los demonios, al ir a tomar el símbolo de los Papas, serán confrontados por estos personajes blancos (allí fácilmente asociables al clero y al simbolismo eclesiástico) que de ninguna forma querían que los demonios tomaran ese corazón neurálgico. Al ganar, los demonios finalmente crean un universo simbólico que desplaza el problema hacia la proclamación de un reino en el que, por sobre el intelecto, gobiernen los sentidos. Reivindicaban la intuición antes que la sabiduría, la imaginación antes que el conocimiento, involucrando al público en un acto festivo.

El Parque Güell, ese maravilloso entorno creado por Antoni Gaudí y que se ofrece naturalmente como escenografía, es el segundo hito significativo, ya que les permitió, en 1983, realizar la propuesta tres veces seguidas en el mismo espacio. Allí nace la idea de incorporar un escenario y trabajar con la empresa de pirotecnia que los apoya hasta hoy, usando el fuego no como exhibición sino como efectos escenográficos que apoyan la acción, y realizando para ello un decorado de fondo que era una especie de puerta del infierno.

El hecho de hacerlo tres días nos permitió integrar algunas coreografías que estamos usando ahora, y también nos permitió buscar otro tipo de juego con el fuego, aparte de jugar con la pirotecnia, como jugar con la llama. Para ello, encontramos una serie de elementos inflamables que permitían hacer unos bailes populares, saltar con cuerdas de fuego y hacer una serie de imágenes. Además, nos permitió ir investigando escenas que tuvieran referencia al espectáculo: la aparición del dragón, la aparición de un monstruo, la batalla campal como una especie de cocido infernal con harina y verduras que se tiran al público, que sale un poco hecho un asco. Se pudo proponer un día y evaluarlo al otro; eso fue importante. (Font, entrevista personal, agosto de 2000)

El tercer hito se da al interior del festival de teatro de calle organizado por Comediants en Tárrega (1982-83). Allí experimentaron con la invasión de carros de compra (que La Fura dels Baus ya usaba), lo cual no prosperará; y también lo hicieron con la incorporación de bicicletas con fuego que sí quedarán hasta la actualidad. Estas aparecerán en el trabajo con el grupo de teatro de calle francés L'Éphémère, quienes ya habían colaborado con Comediants en el cierre del Festival de Aviñón. Las bicicletas son una especie de carros de fuego que, en un momento dado, aparecen sin que a la distancia se vean sus estructuras. Solo se percibe un fuego que se mueve a gran velocidad.

La gran ocasión para volver a investigar fue en 1992, cuando este espectáculo, que ya llevaba doce años, se transformó en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de la XXV Olimpiada en la ciudad de Barcelona. Allí, el espacio escénico no era la calle, pero tampoco un escenario. La gente no seguiría en procesión, ya que todo acontecía en un estadio de fútbol diseñado para mirar panorámicamente. Entonces vinieron a ellos las imágenes de los cuadros de Pieter Brueghel el Viejo donde ves 25 o 30 situaciones: del juego, de la comida, del mercado. También ese maravilloso Jardín de las delicias de Hieronymus Bosch, el Bosco, donde se ven muchos grupos heterogéneos en actividades delirantes. Inspirados en ellos, decidieron transformar Dimonis y hacer un Jardín de las malicias. Allí, los demonios serían los personajes centrales. (En este proyecto, los colaboradores fueron muchos, destacando el aporte de La Fura dels Baus para resolver momentos del espectáculo).



Els Comediants

De izquierda a derecha: Magga Arnadottir, Ana Lingua, Matilde Muñiz, JinHuaKuan, Ana Muñoz, Andrés Sánchez, Ton Girona, Jordi Golmayo, Quimet Pla, Jordi Bulbena, Jaume Bernadet, Àngles Julián, Joan Font, Ramon Calduch

Fotografía: Archivo Els Comediants



Els Comediants. Jaume Bernadet y Jin Hua Kuan.
Fotografía: Archivo Els Comediants.

Dramaturgia de los ámbitos

Eugenio Barba, en una entrevista que le realicé en Holstebro en el contexto de mi tesis doctoral, afirmó que “toda pieza de teatro es el resultado del trabajo conjunto de diversas dramaturgias: la del texto; la del actor con su cuerpo, sus gestos, su movilidad; la de la luz, el sonido y los efectos especiales; la del espacio que los acoge, con su morfología y simbolismo diseñado por la escenografía (o la ciudad, si es en exterior). Todas son dramaturgias puestas al servicio de un montaje, de una narración posible de ser repetida”.

En esta perspectiva, la dramaturgia de Dimonis se puede leer como la conjunción de tres ámbitos, cada cual generador de dramaturgia: personajes, espacio escénico del fuego y universo sonoro.

Ámbito de los personajes

Decididamente, los demonios catalanes no tienen nada que ver con el concepto cristiano de Satanás. Son descendientes del Fauno, ese sátiro que luego pasó a habitar en el alma del Arlequín en la comedia italiana. Los demonios mediterráneos son análogos a Pan, que es en definitiva una divinidad de los bosques favorable a los hombres y adorador de la diversión, del fuego y de la pólvora.

Los faunos no eran demonios violentos para nadie. Para los griegos y los romanos, serán más bien lo que entendemos por duendes, puesto que son personajes a medio camino entre la divinidad, los hombres y los animales. Eran considerados bonachones. Tienen ironía, hablan de cosas sabias y también de groserías. Pueden perseguir a alguien para poseerlo o poseerla. Pueden romper las situaciones porque están en otra dimensión, no son reales. Son la semilla de un espectáculo dionisiaco que rememora ese antiguo ritual desde donde surgirá el teatro, instalándose en ello en un estadio pre teatral de gran fuerza festiva.

Desde los primeros trabajos de improvisación, Comediants buscó personajes que les rememoraban a personas que habían muerto y que “presumían” se habrían ido al infierno, un poco al estilo de los personajes con que se encuentra Dante Alighieri en La divina comedia. Ellos están transformados, pero son personas que han vivido en el mundo real. Desde allí, cada actor fue formando a su personaje, como la niña (Jin Kua), la abuela (Angeleta), el gentleman con

bombín (Joan Font), Vulcano (Jordi), el demonio Joly de las barajas, que es un poco como el joker en las cartas de póker (Quimet), entre otros. Todos estos personajes se diseñan desde una “máscara corporal” compuesta por la máscara facial y el vestuario que articula las señales de individualidad de cada uno de ellos. Su complejidad les permite ser leídos como escenografías móviles, capaces de manipular múltiples artefactos y fuegos de artificio.

Ámbito del espacio

Dimonis se escribe “cada vez” para el espacio en que se representará. Este determina el orden y el lugar de las apariciones de los personajes y sus cadenas de acciones. La arquitectura, la morfología y la memoria de los lugares participan en las escenas y en la dramaturgia de forma sustancial, ya que integran de una manera orgánica el desarrollo de la acción.

Los elementos arquitectónicos, en sus aspectos estilísticos y simbólicos, son integrados en el momento de la planificación del espectáculo, lo cual acontece varias semanas antes de su representación. Estos a menudo inspiran imágenes de fuego o acciones teatrales, ya que cada geografía reclama de manera natural un recorrido determinado para las acciones.

El espacio como generador de sentidos y dramaturgias es profundamente estudiado desde las artes escénicas y visuales en proyectos site-specific que reconocen en ellos la complejidad de un escenario polisensorial que se ofrece desde sus capas sensibles de morfologías arquitectónicas (texturas, colores, estilos), sinergias de los ocupantes, vientos y olores, hasta capas más sutiles y la memoria de cada lugar, esa microhistoria que tiene cada locus y le otorga un sentido particular al espacio.

Ámbito del fuego

Según Rafael Aguirre, la historia de los fuegos artificiales está llena de deudas y omisiones debido a que la pirotecnia antigua se rodeaba de misterios en virtud de su vinculación con lo militar y del necesario secreto en que se mantenía todo este ámbito.

Gran parte de los mitos, tradiciones, creencias y rituales de la cuenca mediterránea tienen al fuego como base central de su liturgia y es en su ámbito

donde el carácter imaginativo de la cultura catalana halla un gran recurso de expresión colectiva. Cataluña ha sido siempre tierra en la que el fuego ha tomado un especial relieve en toda clase de fiestas.

Dimonis emplea el fuego en diferentes formatos: como iluminación en antorchas; hogueras en caldero de Vulcano; proporcionando efectos a distintos niveles: suelo, muro y cielo en sus formatos de pirotecnia.

Siempre es utilizado como material dramático. Posee un sentido teatral que genera de manera sencilla un hilo conductor que desemboca en significados comprensibles para el público: alumbra; llama la atención hacia ángulos; narra a través de los colores de la pirotecnia: el blanco y el rojo forman parte del conflicto dramático que enfrenta a los demonios, quienes disparan pirotecnia roja contra los blancos, que disparan surtidores de pirotecnia blanca.

Los demonios y el color rojo son símbolos de la fiesta, del arrebató y del espíritu libre que ocupa las plazas, edificios y calles. Los blancos y los surtidores de pirotecnia blanca son una metáfora impoluta, visualmente atractiva y que apoya el simbolismo inmaculado de los representantes del orden establecido.

Ámbito del sonido

El universo sonoro de Dimonis es variado. Parte integral de él es la música realizada en directo por un grupo acústico-electrónico desde dos instancias, el escenario y el viaje (suelo/calle). Igualmente, está el sonido de tracas, petardos y pirotecnia, los cuales son sincronizados con la acción, poseen ritmos musicales precisos y participan de la estructura narrativa al mismo nivel que el texto. Consideramos también parte de este universo sonoro los gritos permanentes de los personajes, quienes dan buena cuenta del alma eufórica e infatigable de esos demonios.

En un comienzo, la música era primaria: bombos y percusión de cajas, hasta que al final había una rotura con una dulzaina y un saxo que lloraba. En su largo viaje, la propuesta ha ido incorporando instrumentos como el palo de los aborígenes australianos, que posee un sonido de la tierra. Un material de los carnavales americanos, que es una lata con diferentes sonidos. Luego vendrán la trompeta, la dulzaina y la gralla, que es un instrumento autóctono catalán. Después se incorpora el bajo, que le da la modernidad que ahora tiene. Finalmente están las baterías (tres diferentes): una de percusión, una

clásica y otra que mezcla batería y elementos de percusión de sonido. A veces hay teclados para hacer efectos, componiéndose la orquesta de seis o siete músicos, dependiendo del tamaño del espacio. Los músicos acompañan la obra en todo momento, abriendo la acción con una cortina musical que es un auténtico concierto.

El texto tiene una intervención puntual en *Dimonis*, ya que este es un espectáculo básicamente visual y sonoro. Sin embargo, la palabra complementa y expresa con mucha claridad el espíritu anárquico de estos seres que se rebelan con un canto festivo que atraviesa las fronteras de la libertad y borra los caminos del orden establecido. La índole crápula de estos personajes propensos al desenfreno y al libertinaje se manifiesta cuando proclaman la victoria de la imaginación en un brindis de fuego con que culmina su actuación subversiva. He aquí un extracto del texto:

Genios del fuego, espíritu de la vida: ha llegado la hora de cocinar las esferas del firmamento. ¡Preparemos la caldera! Ciudadanos del universo, vecinos del mundo, nativos y visitantes: somos los genios del fuego, criaturas utópicas que adoramos lo imposible...

Al analizar esta dramaturgia construida desde ámbitos particulares que se articulan durante el espectáculo, es posible sentir que cuando un gesto de arte activa al unísono las coordenadas que aquí abordamos, fecunda al cotidiano con la imaginación, y en esto *Dimonis* nos ha heredado una gran lección.

Una estructura plausible en una presentación

A pesar de los reiterados cambios, las presentaciones siguen un esquema de utilización del lugar sobre la base de desplazamiento y colonización de espacios en forma efímera. El conjunto de ellos va creando escenarios en movimiento y cambio continuo, con escenas de grupo y acciones individuales en medio del público, lo que la hace una obra solo perceptible en fragmentos.

Los instantes que en su conjunto podemos ofrecer como guión del espectáculo son los siguientes:

Aparición. Los demonios y los músicos surgen de los lugares más inesperados (ocupan ventanas, balcones, tejados, campanario, etc.), transformando estos elementos arquitectónicos en pequeños escenarios teatrales.

Reunión en el escenario. Ritual donde los demonios se presentan al público mediante danzas y coreografías que juegan con fuego. Allí crean el mundo.

Los demonios abandonan el escenario. Empatizando con los humanos que han creado, deciden recorrer el lugar para esparcir el fuego y la fiesta. Hay acciones escénicas que sorprenden al público. Algunas hacen referencia a la naturaleza dionisiaca de los sátiros.

Esta parte se puede leer como esos correfocs que describe Bienve Moya en su libro sobre La festa a Catalunya (1996), los cuales son espectáculos de origen ritual que aún se realizan en los poblados de Cataluña, en los que el público interactúa en un corredor de fuego creado por diables y dracs (diablos y dragones). Comediants dramatiza el camino en el cual producen imágenes de fuego, interviniendo con elementos nuevos que se incorporan al espectáculo: el Minotauro, los dragones y otros monstruos de fuego (que se presentan o no según la ocasión).

Retorno al espacio inicial y al escenario. Informados de que el escenario (mundo) ha sido habitado por ángeles, regresan a él y se da la lucha contra los representantes del orden. El triunfo de los demonios da paso al brindis final.

Dimonis, en 2016, cumplió 35 años presentándose en espacios públicos de países de tres continentes (Europa, América, Asia). Dos veces ha sido realizado en Chile: la primera, en el frontis de la Estación Mapocho en septiembre de 1990; la última, en Valparaíso (Plaza Italia), pocos días antes del Año Nuevo de 2002, manteniendo en sus asociaciones poéticas la misma fuerza que la que (personalmente) había vivenciado en la zona central y norte de España.

Es, a todas luces, una pieza clásica del teatro español contemporáneo en la cual el aliento de lo local le da su fuerza de obra universal. Su espíritu está tan vivo como arraigado en su cultura, al punto de que en la fiesta realizada en Barcelona para acoger el año 2016 en el Montjuïc, una de las representaciones de la Cataluña que sintetizaba su tiempo fueron los demonios de Comediants.



Dimonis en Venecia. Els Comediants.

De izquierda a derecha: Matilde Muñoz, Jin Hua Kuan, Ana Muñoz, Ton Girona, Jordi Bulbena, Quimet Pla, Jaume Bernadet, Joan Font.

Fotografía: Archivo Els Comediants



Dimonis. Els Comediants.

De izquierda a derecha: Ramón Calduch, Jin Hua Kuan, Carles Elmeua, Andres Sànchez.

Fotografía: Archivo Els Comediants.

Dos montajes, dos Brook, dos festivales

En el contexto de un teatro dialogante entre Insurgentes, la familia Brook no puede estar ausente. La figura de Peter Brook es un referente indispensable para los creadores del período. Sus textos, sus obras y la irradiación cultural que ejerce desde la sala en que reside en París, Théâtre des Bouffes du Nord, ubicada en el 37 bis Boulevard de la Chapelle, proyectan la labor del director de teatro más sutil de estos decenios.

La máxima de Grotowski sobre un teatro despojado de artificios en el cual actor y público son los elementos indispensables, se ve reflejada una y otra vez en los montajes de Brook, solucionando el escenario con simples alfombras, otras con una mesa, un par de sillas, tres baúles casi imperceptibles, y, cuando recurre a la técnica, esta es sutil y jamás subyuga al actor. El resto... un teatro de texto y gestualidad tan directos como aparentemente simples, sostenidos en todo instante por la fuerza emotiva del actor. Un flujo ininterrumpido de emociones que habitan en cada palabra, en cada gesto, siendo poseedoras de la densidad que otorga toda condensación.

A Peter Brook, que también accedió a la convocatoria española de los primeros años de su posdictadura, lo hemos visto en Chile el año 2007 con *Sizwe Banzi está muerto* y *El gran inquisidor*, basada en *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski. Posteriormente, el año 2011, presentó *La flauta mágica*, adaptación de la ópera de Mozart montada desde el Centro Internacional para la Investigación Teatral, con sede en París.

Su hija, Irina Brook, presenció desde pequeña los montajes despojados de su padre. A los 18 años se fue a estudiar teatro a Nueva York con Stella Adler, participando como actriz en varios montajes del circuito off-Broadway. Luego pasa una pequeña temporada en París actuando en dos obras dirigidas por Peter Brook, *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov, y *Don Juan o el festín*

En el contexto de un teatro dialogante entre Insurgentes, la familia Brook no puede estar ausente. La figura de Peter Brook es un referente indispensable para los creadores del período. Sus textos, sus obras y la irradiación cultural que ejerce desde la sala en que reside en París, Théâtre des Bouffes du Nord, ubicada en el 37 bis Boulevard de la Chapelle, proyectan la labor del director de teatro más sutil de estos decenios.

La máxima de Grotowski sobre un teatro despojado de artificios en el cual actor y público son los elementos indispensables, se ve reflejada una y otra vez en los montajes de Brook, solucionando el escenario con simples alfombras, otras con una mesa, un par de sillas, tres baúles casi imperceptibles, y, cuando recurre a la técnica, esta es sutil y jamás subyuga al actor. El resto... un teatro de texto y gestualidad tan directos como aparentemente simples, sostenidos en todo instante por la fuerza emotiva del actor. Un flujo ininterrumpido de emociones que habitan en cada palabra, en cada gesto, siendo poseedoras de la densidad que otorga toda condensación.

A Peter Brook, que también accedió a la convocatoria española de los primeros años de su posdictadura, lo hemos visto en Chile el año 2007 con *Sizwe Banzi está muerto* y *El gran inquisidor*, basada en *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski. Posteriormente, el año 2011, presentó *La flauta mágica*, adaptación de la ópera de Mozart montada desde el Centro Internacional para la Investigación Teatral, con sede en París.

Su hija, Irina Brook, presenció desde pequeña los montajes despojados de su padre. A los 18 años se fue a estudiar teatro a Nueva York con Stella Adler, participando como actriz en varios montajes del circuito off-Broadway. Luego pasa una pequeña temporada en París actuando en dos obras dirigidas por Peter Brook, *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov, y *Don Juan o el festín de Pierre*, escrita por Molière y basada en el personaje inmortal de Tirso de Molina. Se radicará después en Londres, realizando obras para teatro y cine, géneros de arte que comparte con su padre.

Su primera puesta en escena la hizo en Inglaterra en 1997 para la Oxford Stage Company, siendo esta su primera versión de *Todo está bien si termina bien* (Shakespeare). En 1998 montó la versión francesa de *Una bestia en la luna* en el Théâtre Vidy-Lausanne y Bobigny, teniendo más de seis meses de representaciones y ganando cinco premios Molière, incluyendo el de mejor director y mejor espectáculo. Posteriormente realizó una versión televisiva de la obra, siendo galardonada con el premio Mitrani en el Festival Internacional

de Programas Audiovisuales (FIPA) en Biarritz.

Recordaremos aquí un instante fecundo cuando, a inicios del año 1998, Irina Brook enrostró, en el Festival de Aviñón, a los espectadores del atardecer de un siglo incrédulo y pesimista, un canto al amor como único sentido posible para la aventura humana, en tanto que su padre, Peter Brook (testigo de una civilización capaz de reincidir en el ejercicio de devorarse a sí misma), solo meses después obligaba, en el Festival de Otoño de Madrid, a recordar que, para amar al otro, es indispensable primero amarse a sí mismo.

Tout est bien qui finit bien (Todo está bien si termina bien)

En esta puesta en escena de Irina Brook convergen una serie de magníficas coincidencias: aproximación a un texto de quien es uno de los principales pilares de la dramaturgia occidental, William Shakespeare; dirección imbuida de la estética minimalista que su directora bebió de las fuentes directas de uno de los mejores directores del siglo XX, Peter Brook; y el fértil encuentro con actores y técnicos del Théâtre du Soleil formados por Ariane Mnouchkine.

La pieza, en su estructura dramática, es tratada con el máximo cuidado, respetando rigurosamente el texto original, el cual fue trabajado por Jean-Michel Déprats, quien conservó el espíritu de la obra, sin caer en tentaciones ni de reciclajes ni de traducciones modernizantes. En consecuencia, el verso surge con toda la gracia de ese período manierista en que el arte ya había osado sentar al hombre frente a sí mismo (baste recordar la fuerza con que lo hace Velásquez en *Las meninas*).

Los actores asimilaron su propuesta desde una quinesia extremadamente económica que equilibraba la verbosidad exuberante con los juegos y enredos que plantea la pieza. La escenografía se ofrece tan minimalista como los movimientos de los personajes y sus desplazamientos, pero ocupaba, sin embargo, en forma sobresaliente un espacio escénico realmente grande, poblando cada rincón con señales, luces y sutiles proyecciones. Así, el peso de la obra queda en la capacidad de cada uno de los actores para vivir su personaje, generando un entorno que no se diseña con utilería ni decorados, sino con la emoción en la entrega de las imágenes que habitan en cada texto.

En esta versión, Irina Brook se enfoca en destacar las actuaciones de los

Peter Brook: Soy un fenómeno

El XV Festival de Otoño de Madrid (en el mismo 1998 que la pieza anterior) estuvo coronado con algunos espectáculos remarcables por su nivel de plasticidad, como los de las compañías Pilobolus Dance Theatre y Momix, que habían visitado Chile en 1997. Otro aporte que se pudo apreciar fueron los delicados montajes del Théâtre National de l'Odeón y Théâtre de l'Europe, los cuales ofrecieron un teatro clásico de fines del siglo XX, capaz de seducir con la poesía de sus textos, la dicción de los actores y la construcción de sus personajes.

Un lugar prioritario tuvo también la descolocante presentación de Arlequín, servidor de dos patrones (Carlo Goldoni) del Teatro di Milano, en una versión estrenada por Giorgio Strehler, con Ferruccio Soleri (actor clave en el género) encarnando magistralmente al protagonista. En esta obra, todos los espectadores quedamos rendidos por la gracia y plasticidad de una comedia del arte viva y entregada, sin forzados reciclajes ni actualizaciones, lo que está totalmente en línea con la apuesta comentada de Irina Brook.

Todavía está fresca en mi memoria de esta versión del Festival de Otoño, la pieza argentina Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo, de la compañía El Patrón Vázquez. Basada en textos de Raymond Carver, la actriz Andrea Garrote y el actor/director/dramaturgo Rafael Spregelburd presionaron con uno de los montajes más delirantes y conmovedores. La historia es simple y remite a instantes de la vida banal y cotidiana de cualquier ciudadano de fines de siglo. El relato, sin embargo, estructura los tiempos, ángulos, recuerdos y vivencias. Nada es obvio, nada se predice. La ironía y la angustia se alternan con la misma rapidez con que se modifica la continuidad de una historia que ha recuperado para el teatro lo mejor del discurso fragmentado del cine. La atmósfera remite permanentemente a una sala de ensayos, ya que juegan con la gracia y la espontaneidad de quien descubre en ese instante lo que va a realizar o decir. El mérito es enorme y se centra en la capacidad de los actores, dramaturgos y director de llevar a cumplimiento, con sinceridad y talento, un teatro de creación colectiva, hijo de prolongada investigación y largos períodos de ensayos.

Sin embargo, a pesar del atractivo de los montajes mencionados, destacó a todas luces una obra depositaria de uno de los espíritus más inspirados del teatro de fines de milenio, Soy un fenómeno, de Marie-Hélène Estienne y Peter Brook. Las actuaciones aquí son memorables. Maurice Bénichou, Bruce



Peter Brook.
Fotografía: Pascal Víctor

Myers y Bakary Sangaré dan vida a un texto dramático sensible y de una profundidad que no acepta reduccionismos ni aproximaciones ligeras.

Un neurólogo (el mayor del siglo XX), Alexandre Romanovich, dialoga fuera del tiempo con su hallazgo, Solomon Veniaminovich Shereshevsky. Este vivía tranquilamente con su memoria prodigiosa en la que no cabía ningún olvido, hasta que fue transformado en un caso de novedad, estudios y obsolescencia, triángulo al que la ciencia es incapaz de renunciar.

El personaje de Solomon es construido con una delicadeza que no da tregua a las emociones del espectador. Cautiva desde la proyección extremadamente tímida de su virtuosismo, aquel que le permite percibir el mundo desde la simultaneidad de sus sentidos.

El montaje nos enfrenta a la materialización del sueño de Rimbaud sobre el desbordamiento total de los sentidos, encarnado en la piel de un funcionario que ama a su mujer y la vida, y que ni siquiera aprendió a odiar a los que lo traicionaron. Sin excesos y sin absenta, la sensibilidad de Solomon incursiona en los conocimientos de frontera, aportando con una memoria indeleble que arroja, de frente a la humanidad, la muestra irrefutable de que todo lo vivido es matérico. En la mente de Solomon, el olvido no tiene espacio, no construye aquel vaciamiento tan querido por nuestra cultura para ocultar las huellas de las experiencias.

Ser y haber-sido son, en el protagonista, un verbo que se conjuga en el tiempo único del presente. El pasado siempre está fresco en su retina, en su olfato y en su piel, ya que todo lo percibe indiferenciadamente, al unísono; por ello, a modo de ejemplo, lo que huele tiene también colores, sabores y texturas (como en el aludido anhelo de Rimbaud para el artista/vidente), permaneciendo intactos en su mente, cual anillos de los troncos de los árboles que conservan el diseño de cada año que han vivido.

La obra posee el nivel de cuestionamiento filosófico que Brook ha abordado en varias de sus piezas, poniendo en escena una de nuestras mayores incógnitas: la naturaleza del tiempo. Realiza, en el plano de las acciones e ideas, un juego similar al que Picasso pinta y grafica con el cubismo, al reproducir cuerpos y objetos como imágenes que nacen de la conjunción de varias miradas desde diferentes ángulos y planos.

Soy un fenómeno es el recuento tardío y sin rencores de un ser que representa a esa parte afectada de la humanidad: los damnificados del sistema. Imposibilitados socialmente para manejar los códigos e interpelar a sus ver-

dugos (empresas que los estafan, leyes que los discriminan, políticos que los traicionan, religiones que los matan o los violan), viven enfrentados al abismo, sin poder descifrar los signos de lo que les sucede.

Los científicos, en tanto, son personajes controlados y controladores, satisfechos de la vida cotidiana, familiarmente distantes y convenientemente escépticos. Tan humanos que recuerdan el reclamo de Nietzsche. Demasiado humanos, demasiado cultos y eficientes para ser finalmente honestos y no olvidar sus propios descubrimientos. Individuos exacerbados en la soledad de sus éxitos, hijos privilegiados de la sociedad del espectáculo en donde “el yo”, en tanto consume de manera ilimitada, tendrá siempre la desfachatez de encontrar que todo está bien, aunque para los otros termine mal.

Este montaje pertenece a una trilogía que inició Brook en 1993 con *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, de Oliver Sacks, y que finalizará solo el año 2014 --ya con el director de casi 90 años de edad--, al presentar su investigación que concluye con *El valle del asombro*, cuyo nombre se inspira en el poema del siglo XII *La conferencia de los pájaros*, del poeta persa Farid al-Din Attar. Estas obras están unidas por escenificar (explorar) anomalías de la mente, que dejan claro que la humanidad está enfrentada inevitablemente al misterio, a lo percibido a pesar de, a lo recibido por gracia, a lo que nunca (totalmente) podrá ser comprendido.

Soy un fenómeno se instala en la fórmula del “espacio vacío” que ha consolidado Brook, interviniendo aquí el escenario solo con tres pantallas de TV puestas a la vertical, desde donde se vomitan silenciosamente imágenes devoradas de manera permanente por el tiempo. Una mesa y dos sillas manipuladas por los actores completan la escenografía, en que la atmósfera está dada a través de un estudio de luz acabado, con colores fríos y acusados clarososcuros. El escenario es, por sobre su figuración física, el espacio de una tragedia en que todo gesto, una vez realizado, inevitablemente desaparece para todos, menos para Solomon.

Ante esta obra, como ante el montaje de *Irina*, se siente claramente que la piedad, la conmiseración y el amor son las únicas respuestas plausibles frente a un mundo devastado por la avaricia. Son parte de un teatro que invita, sin trucos ni seducciones, a la sanación, pues confían tanto como Artaud en el poder del arte para reconstruir el alma humana.



Irina Brook.
Fotografía: Tamara Triffe.

La Cuarta Pared, una isla madrileña

Los integrantes de La Cuarta Pared fueron parte de los jóvenes creadores que vivieron fiestas y festivales en la recuperación democrática en España (situación que el lector puede completar con obras como las de Robert Abirached y de José Alonso de Santos), pero, al contrario de la inmensa mayoría, no se farrearón la experiencia y lograron extraer de ella su propia posición en el teatro actual.

Lo que acontece en su pequeño espacio se inicia en 1985 cuando abren su primera sala, con el doble propósito de estudiar este arte fuera del circuito de escuela establecida y ocupar el mismo espacio para dar espectáculos a un público que no podía exceder las 20 personas. En ese período en toda España los teatros universitarios estaban en reconstrucción después de su casi total desaparición, con la sola excepción del Teatro Universitario de Murcia, que continuó gracias a la reconocida labor de César Oliva. Además de una cantidad importante de pequeñas escuelas, los centros de formación eran la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y el Institut del Teatre de Barcelona, que exhibía ya el giro hacia teatralidades experimentales que en Madrid ocurrirán posteriormente.

El repertorio que trabajaba y trabaja La Cuarta Pared es sacado de pequeñas piezas y ejercicios de su propia escuela, la que proviene del decantamiento de una estructura en la cual participaron 12 miembros del taller del argentino Ángel Ruggiero (uno de esos brillantes exiliados latinoamericanos cuyas historias urge recuperar y que viven en el alma de quienes formaron). Participaban originalmente también alrededor de 30 actores y actrices que seguían las clases

de los tres directores fundacionales: Simón Delgado, Toni Castilla y Javier Yagüe. En este núcleo o laboratorio, el grupo se mantuvo fijo por más de cinco años, incorporándose paulatinamente a él actores y actrices formados por los tres directores.

El método de producción era flexible. Se trabajaba a lo Brook, al interior de un espacio vacío donde las sillas para los espectadores se podían cambiar, en tanto que las luces, los vestuarios, la música y cualquier necesidad escénica eran resueltos con recursos simples, artesanía teatral que privilegia por sobre todo la relación actor/personaje/director y en donde nadie era pagado.

Además de creaciones colectivas, los textos eran extraídos de Chéjov, Brecht y T. Williams. En ellos, los tres directores trabajaban con los mismos actores en distintos montajes, convergiendo en ocasiones todos en uno solo. Pero según Javier Yagüe, el motor fundamental no era la reposición de clásicos contemporáneos, sino hablar de la realidad que nos rodeaba. El teatro comercial era antiquísimo o iba hacia lo espectacular, pero siempre sin contenido. Nosotros buscamos un teatro que tuviese al actor como esencia de lo teatral y que implicara una relación muy directa con el espectador, al cual solíamos darle una hojita para que expusiera sus ideas al final de cada espectáculo. (Yagüe, comunicación personal, octubre de 1999).

En el primer período, los espectáculos se difunden solamente de boca en boca y será con una pieza corta, Violetas de marzo (construida en 1989 a partir de diversos textos de Brecht), que la sala empieza a funcionar con reservas de hasta tres meses de antelación. En 1992 tendrán que abandonar su primer espacio, ubicado en Calle del Olivar, y trasladarse en el mismo barrio a un antiguo taller de lavado de autos que se encontraba en muy mal estado. “Este cambio podemos llamarlo ‘el cambio de la ingenuidad’, pues pedimos créditos personales avalados por familiares. A los siete meses de obras, seguimos adelante, porque ya no podíamos echar marcha atrás. Pero si hoy alguien hace el cálculo económico, dice: ‘No es posible’” (ibid.). Sin embargo, lo fue gracias a esa dinámica intensa y familiar que forma a los grupos y los consolida a través de los años.

A fines del primer milenio, esta compañía con espíritu explorador e insurgente, además de sus producciones y enseñanzas, acogía a grupos de diversos países. De Chile, a La Troppa y Andrés Pérez. La sala es sede del Festival de

Otoño, del de Nuevas Tendencias y de Madrid en danza. El espacio es respetado por su labor de difusión, formación y creación teatral, siendo un referente claro para los teatros alternativos de Madrid, logrando en sus espectáculos mantener una media del setenta por ciento de sus butacas permanentemente ocupadas y accediendo en los últimos años del siglo XX al apoyo de fondos públicos.

Un cambio importante en su historia es el hecho de que la compañía La Cuarta Pared enfrentará el fin de milenio con un solo director, Javier Yagüe (Sevilla, 1961), después de la partida de sus dos compañeros de aventura. Yagüe, desde los 19 años, se dedicó por entero al teatro, iniciándose con Ángel Ruggiero. Desde 1979 a 1984 realiza la carrera de Cine en la Escuela Superior de Imagen y Sonido (CES) de Madrid, compartiendo estos estudios con Psicología Social (Universidad Complutense de Madrid). Comienza a dirigir a los 23 años, dejándose penetrar más por estudios anexos que por teorías teatrales, lo que es comprensible al interior del atractivo que ejercen, en los realizadores de las últimas décadas, los estudios culturales.

El introducirse paralelamente en dos artes, lo hace tomar la decisión de diferenciar ambos géneros, asegurando que “prefiere tener cuidado en no tecnificar el teatro, mantener su esencia desde el actor”. Pero ha estado atento a las nuevas estructuras narrativas del cine, “veía a las obras de teatro muy lineales, muy monoespaciales, y no entendía cómo se seguía escribiendo teatro así. Encima que esta nueva narrativa del cine había penetrado también en las novelas y en la televisión, siendo un lenguaje aceptado por toda la gente” (ibid.).

Si seguimos su producción desde Río negro (1993), Salvia (1994), Acera derecha (1995), Nunca dije que era una niña buena (1996) y Las manos (1998), pronto verificamos que es un director que no intenta mantener un estilo, un sello que impone a los distintos materiales con que trabaja, ya que eso indudablemente hace repetir ese teatro “que sabe hacer”... Yagüe prefiere escuchar las especificidades de un texto, y su teatro mira por sobre todos al de Peter Brook, un Picasso de fin de milenio que, como el pintor, se deja permear y cambia según lo indique el tema que aborde.

Yagüe ha experimentado con los actores y con la percepción del público, llegando a instalar a dos grupos de espectadores mirando cada uno hacia un lado opuesto de la sala: unos veían y otros solo oían lo que acontecía en escena; luego cambiaban la situación y ocurría lo contrario con otras escenas. Esto es



La Cuarta Pared. Javier. J. Yagüe
Fotografía: Archivo La Cuarta Pared.

acorde con su interés por hacer sentir al público que siempre está viendo un fragmento de una obra cuya totalidad se le escapa. “Nunca conocemos todo, sólo decodificamos lo percibido de una verdad que no es total” (ibid.).

Otra característica del teatro que genera es el trabajar con la realidad como punto de partida, lo cual surgió en un encuentro con el dramaturgo español Ángel Soto, a quien le solicitó que escribiera a partir de una noticia sobre okupas en Berlín. El resultado fue *Río negro* (1993), donde 45 situaciones eran llevadas a la escena y se resolvían sin repetir nunca los mismos personajes. *Río negro* avanzaba narrativamente con secuelas del acto anterior, pero nunca con un personaje. La historia era el hilo conductor.

Luego vendrá un aporte significativo a la experimentación cuando, en *Acera derecha* (1995), escrita por Rodrigo García, el público se traslade por diversos espacios de la sala. Su narrativa itinerante está justificada directamente por el material con que trabaja, la vida de personajes de la cultura gitana, esos nómadas que se resisten a su extinción recorriendo todavía vastos territorios con sus pequeños espectáculos de quiromancia, cabras, música y acrobacias circenses.

Las manos es el inicio de Trilogía de la juventud, que se desarrolla entre 1998 y 2004, completándose con *Imagina* (2001) y *Trilogía de la juventud III* (2002).

Las manos narra la vida de una comunidad conmocionada por los cambios que la sumergen en una guerra fratricida que no propiciaron ni desean. El espacio en que esto acontece es indiferenciado y podría ocurrir en la periferia rural de cualquier país del mundo. La situación de guerra civil de que la obra da cuenta no es del todo extraña para ninguna geografía, por lo que no es exclusivamente española. En el fondo, lo que está en juego en ella es una revisión de esa revolución industrial que todavía no concluye completamente a nivel global, pero que, en sus primeros cuarenta años de vida durante el tránsito del siglo XIX al XX, cimentó la transformación de la faz de la tierra.

Las manos surge de la colaboración de Yagüe con los dramaturgos Yolanda Pallín y José Ramón Fernández. Después de un año de escrituras simultáneas, se iniciaron los ensayos, teniendo una serie de situaciones sin un orden previamente estructurado. “Lo primero que hicimos en los ensayos fue una aproximación a todas las escenas. Esto daba para una obra extremadamente



Las manos. La Cuarta Pared. Eugenio Gómez.
Fotografía: Archivo La Cuarta Pared

larga, por lo que siguiendo una pista clara: el hecho de que todo, cronológicamente, seguiría a las estaciones del año. Comenzamos a realizar una dramaturgia in situ que ordenaba y relacionaba las escenas al mismo tiempo que probábamos a los personajes” (Yagüe, comunicación personal, octubre de 1999), los cuales fueron asignados por el director a este grupo de seis actores con quienes trabaja desde principios de los 80.

Paralelamente a los ensayos, se realizó un trabajo de campo orientado a vivenciar los testimonios de gente que, estando próxima a los actores, tuviese un origen campesino, extrayendo así material de la tradición oral surgida del mundo rural.

La obra, estructuralmente, está compuesta por una serie de escenas de diversa duración, existiendo algunas que no ocupan más que algunos segundos. En ellas convergen fundamentalmente tres lenguajes escénicos bien definidos y diferenciados: estilo cuentacuentos, poética cinematográfica y naturalismo puro.

La narración oral al estilo de los cuentacuentos es utilizada desde el inicio del espectáculo y desde este código se relacionan en forma directa con el público. Este está casi imperceptiblemente dividido en seis núcleos, lo cual permite a cada actor dirigir su personaje al contacto con un sector específico. Ese diálogo lo realizan desde el personaje y desde el actor, lo que crea una complicidad con el público.

Como complemento, y tensionando esa estética fuertemente narrativa, la construcción de las escenas está impregnada de una carga poética cinematográfica, recurriendo a sus atmósferas para desarticular el tiempo lineal de la historia y efectuar elipsis que impresionan, lo cual hace eco directo en los trabajos que ha realizado por años el grupo chileno Ictus. Con esto, la historia avanza en forma imprevista, dando agilidad a las escenas y creando ritmos en los que, por momentos, solo la imagen sostiene el discurso de arte.

El tercer recurso entrelazado en el montaje es un hilo conductor construido desde un naturalismo puro, aparentemente simple y que jamás llega a ser un burdo realismo. Esto es frecuente encontrarlo en el teatro oficial ruso y en algunos montajes de Ariane Mnouchkine. Los actores, desde una emoción extremadamente justa, entregan sus parlamentos en un lenguaje que nos es próximo y cotidiano, y nos hace sentir que no estamos ante una escena teatral, sino ante una confesión.

El espacio que acoge *Las manos* es fundamental. Un rectángulo de 10

x 18 x 5 metros entornado en forma de herradura por un público sentado en sillas de madera y paja. El espacio escénico y la iluminación fueron diseñados por Juan Sanz y Miguel Ángel Coso, sirviendo sin cambios para representar interiores y exteriores y jugando significativamente con los cuatro elementos arquetípicos: tierra, fuego, agua y aire. La atmósfera recuerda, en sus asociaciones, a la realizada por Juan Carlos Castillo para *El desquite*, dirigido por Andrés Pérez y con la actuación de la compañía Sombrero Verde.

En *Las manos*, gran parte de lo que acontece, y que hizo que la prensa especializada no escatimara en elogios ni premios al montaje, es que ofrece una obra que regula el tiempo, la intensidad y los ritmos de cada escena, sin que el punto del director aparezca como algo impuesto, por lo que es percibida por el público como algo tan fresco que pareciera estar ocurriendo por primera vez en cada representación. Tiene también a su favor el perfume de la herencia mora de la cual España es tributaria y que concita el crear perfecciones que no son frías, matemáticas del espacio que se perciben con sensualidad y geometrías que simulan el caos en destrucción permanente.

La compañía Cuarta Pared era uno de los imperdibles del acontecer teatral en los bordes del Manzanares de fines del siglo pasado, y lo ha seguido siendo en lo que va de este, con un teatro que se cristaliza como Insurgente al autodeclararse inconformista, estar involucrado en el devenir contemporáneo, alejarse de estructuras mercantilistas y continuar siempre experimentando en el arte.

Soleil. En la gran playa del teatro: indicaciones al actor.

Durante los ensayos de *La India de sus sueños*, que duraron 9 meses, y luego, en sus más de 100 representaciones (1987-88), procuré tomar apuntes literales de las indicaciones que Ariane Mnouchkine daba a los actores. Los que a continuación se publican son un fragmento de ellos.

La atmósfera que se crea en los instantes de trabajo del Soleil es difícil de traducir en palabras, siendo sin duda allí donde he experimentado con mayor intensidad esa no-distancia entre arte y espiritualidad, arte y política, individuo y colectividad.

Estos apuntes pueden ser completados por el lector con entrevistas que se han realizado a Ariane Mnouchkine, como las de Josette Feral (2010) o Fabienne Pascaud (2005), en las cuales se intenta igualmente recuperar su palabra en forma directa.

Inicio del proyecto

El Teatro es interesante cuando trasciende al Teatro y cuenta la historia del hombre. Es necesario para este proyecto dejarnos invadir por la historia del trabajo.

Traer al espectador al viaje, navegar lo más próximo del corazón, que es navegar lo más próximo al mito.

La vida de estos hombres (los personajes de la obra, que eran seres históricos) es intensa. Comen con los ojos, están atentos, son frágiles y fuertes. Es necesario tener confianza en ellos.

Toda búsqueda profunda es un viaje a la infancia, en este caso, al sueño de un grupo de individuos concretos. Pero, para penetrar en ellos y en sus vivencias, es necesario llegar a sus almas, no explicar su historia, puesto que

cuando en el teatro me explican, yo no comprendo; solo comprendo cuando me hablan.

Esta obra es la historia del encuentro violento entre diferentes deseos y utopías. Nuestro espectáculo debe ser la historia también de un deseo entre el público y el comediante. Estoy segura de que, para lograrlo, debemos estar por sobre nuestras fuerzas.

Vamos a desarmarnos para el combate, pues debemos ir desnudos a recibirlos, ya que es una batalla por, no contra. De esa manera podremos sembrar esa parcela del alma en donde florezca la comprensión.

Diferentes ensayos

Estado

El estado es la herramienta fundamental, el sentimiento vital que mueve al personaje.

Puede tener color, y este puede ser el resultado de una mezcla inicial, pero nunca está en degradación.

Lo mejor es trabajar el sentimiento puro al principio, entrar al escenario en él. Luego puedes olvidar y cambiar a otro, pero siempre claro y uno a la vez.

Permanentemente durante el espectáculo persisten dos estados fundamentales: el que se genera desde el actor y el que proyecta el espectador, no siendo necesariamente los mismos.

El estado debe estar unido a la forma, ni psicológico ni realista: da visiones, hace visionario.

Los estados son los que cambian la actuación, no los ritmos. Yo no pienso: me siento más lento, me paro así. Es el estado el que me dará el ritmo.

El humor es distinto al estado, puesto que es débil; eso lo hace poco interesante.

Muchas veces, aunque el actor sea hábil, no se ve nada, no entendemos, queremos que la escena termine. Eso generalmente se debe a que el actor no tiene su espacio interior, mágico, poético. No escucha, y cuando en escena un actor no escucha, tampoco se comprende lo que dice el que habla.

La comunicación teatral es la magia de un circuito abierto. La proyección es una disponibilidad de la imaginación, no tiene que ver con la experiencia ni con la técnica. Yo espero verla en un actor, puesto que es la comprensión del

alma que está proyectando con una profundidad que es difícil de medir pero que existe. Esta poesía es diferente en cada personaje, e incluso un mismo autor tiene distintas poesías para cada uno de los personajes que realiza.

El explorador

Es necesario ir con palas y picotas al alma, pues el actor viaja a lugares profundos del Ser para mostrárselos a los que no han ido. Luego, mostrar lo que descubrimos en el camino.

Lo bello es ver cuando se descubre algo, el momento en que aprendes. Enseñó cuando aprendo. El buen profesor descubre y muestra ese proceso de duda y claridad.

Personaje

Es el personaje el que escucha y se escucha. Para él, el monólogo no existe, siempre son diálogos con el público.

El personaje busca lo esencial, el estado del alma del autor; jamás lo ilustra.

Cuando entrega el texto, lo hace cuando todo lo que puede jugar está dado. En ese momento surge la palabra; es el final de la emoción.

Es necesario comprender lo concreto de cada frase, decirla siempre en presente, con ritmo interior, y no caer en eso de ser demasiado lento para ser honesto.

Por respeto al personaje, es necesario reinventarlo siempre.

Espacio vital

Todo personaje es acogido en una esfera que está constituida por los límites de él, de sus gestos. El actor trabaja al interior de él, no lo desborda, puesto que es necesario para su autonomía del juego, y es en su interior que se diseña al personaje.

Música y actor

La música ha escrito el estado del actor, pero este no debe delegar su emoción en la música.

No es necesario hacer espejo en ella. La música puede jugar una emoción paralela, distinta.

La música no debe anticipar la emoción de la situación que se está ju-

gando.

La música interior acompaña el tiempo interno del personaje; es su ritmo, su armonía, y es fundamental.

La música interior le da el ritmo al gesto y obedece a un estado del alma.

La partitura está escrita y cada vez que se juega aparece, pero el actor no tiene su juego escrito, debe rehacerlo cada día. Dios recrea el mundo cada día y eso es lo que más lo fatiga (Talmud).

Salidas-entradas al escenario

El ritmo de la salida es fundamental, siendo el final de una escena el principio de otra.

Es esencial sentir el momento de la salida.

Es necesario transmitir algo concreto al momento de entrar en el espacio del juego. Para ello, tienes que tener clarísimo el estado, la situación y el clima que está sobre el escenario. Esto es mucho más importante que saber cómo me desplazaré; eso se da sólo cuando la emoción guía la acción.

Ritmo

El escenario es producto del trabajo en conjunto. Si una escena baja o sube, intervendrá directamente en la próxima. El final de una escena es siempre el comienzo de otra. Por eso es bueno no olvidar que en lentitud, no podrás inventar.

Gesto

La energía de un gesto debe pasar a todo el cuerpo, por eso es necesario terminarlo siempre.

Así como para el mimo la respiración es el alma del gesto, para el actor, el texto instala la imagen que lo inspira. La autenticidad de esta, por sí sola, lucha contra los clichés.

Juego (actuación)

Cuando la situación dada por el texto ya es dramática, se juega la verdad del personaje, sin jugarlo dramáticamente.

Cuando un gesto gusta al actor y lo incorpora a su personaje, corre el riesgo de reducir las emociones de este, empobreciendo los colores que ya como persona conocía.

Olvido

Lo que da él o los otros me obliga a cambiar. Entonces, tengo que estar abierto para olvidar el ánimo o la acción que yo realizo, para crear una atmósfera nueva.

Es interesante luego retomar el estado inicial.

Lo concreto

Lo concreto está en el presente. Es necesario estar siempre en el presente. Este es dado por lo que pasa, lo emocional, no por las ideas.

Lo concreto es difícil de mantener. Cuando se pierde, las palabras se cargan con valores que no lo necesitan.

No se necesita poner poesía a las palabras. La poesía viene de lo concreto y de la verdad. Por eso es necesario buscar lo pequeño para llegar a lo grande.

Hay que hablar en cada instante a alguien, sea a otra persona o al público. Eso permite mantenerse en lo concreto, que no es solamente distinto sino enemigo de lo global.

Es necesario jugar de los dos lados: el del público y el del actor. Sus encuentros constituyen la marea teatral.

Para ser concreto, es necesario escuchar, ser cóncavo, recibir desnudo.

Cuando se está presente, se escucha de verdad, hacemos verdaderas preguntas, porque esperamos del otro y evitamos los automatismos.

Las preguntas son verdaderas solo cuando esperamos una respuesta.

El valor del texto

Todo es importante. Los textos que nos entrega el dramaturgo son absolutamente concretos; hay que respetarlos y percibir las imágenes que es necesario ver.

Hay que comprender las frases, sus relaciones, las proyecciones de lo dicho, y vivir las distintas emociones que pueden tener. Pero una a una, solo una cosa a la vez.

Es necesario comprender lo concreto de cada frase, decirlas siempre en presente.

Dar

Cada uno tiene límites, pero no tenemos por qué aceptarlos. La tarea es

buscar la entrada para ir más allá de nuestras fuerzas.

Mostrar es muy distinto a ser.

El teatro hace revivir en el alma del espectador lo que había olvidado.

Estamos siempre en la dualidad de pensar que lo que hacemos y vivimos es nada o casi nada, y al mismo tiempo creer que el Arte pertenece a la sociedad y tiene el rol magnífico de transformar las almas.

El individuo no es suficiente, se agota en sí. Somos más fuertes al comprender que nuestro destino nos trasciende, puesto que lo trascendental nos completa.

Cuando se sube al escenario, debemos pensar en los dioses, cualesquiera que sean, y actuar para ellos dando por millones, ya que todo lo que no se da, se pierde; y todo lo que no se recibe, también se pierde.

Es necesario mostrar todo, dejando al espectador entrar por nuestros ojos.

Cuando veo que aprenden, me enseñan; y lo siento por la piel de mis brazos.

En el público está siempre tu mejor amigo y tu peor enemigo, y a veces en el mismo individuo, pero nunca hay que olvidar que jugamos para los dos.

La gran conciencia es la que implica pensar en el público, sentir cómo viene, si hace frío, etc. Que sienta que es bien recibido en nuestro barco y que viajaremos todos juntos con los seiscientos espectadores que acoge nuestra sala.

Recibir

Es fundamental recibir del otro, del espacio del público. Esto hace variar al personaje, pues lo obliga a jugar a la respuesta, no solo a responder.

Lo más importante es dar respuesta a lo que recibimos. Por eso, lo que nos da otro actor en el escenario debe ser privilegiado y, desde mi estado, responder.

No solo recibimos del exterior; es necesario recibir eso que nos damos nosotros mismos.

Cuando yo voy a decir mi texto, debo sentir cómo he escuchado el de los otros que me anteceden y luego cómo el mío repercute en ellos. Son las relaciones entre cada uno de los personajes lo que crea el conjunto.

Urgencia

Cuando nos sentimos demasiado cómodos, entramos en el exitismo. Eso

elimina la urgencia.

Cuando se termina la urgencia, o el ritual sagrado se transforma en rutina o el gesto queda vacío de la emoción primordial.

Lo contrario de la urgencia es la rutina.

Es urgente tener urgencia. El miedo es urgente.

No perder el miedo, ese miedo diferente al individual y que proviene de nuestro deseo de que la acción común salga bien.

Te da miedo cuando descubres que amas y eres amado. El miedo más interesante es el del amor, el miedo de los amantes a perderse. Tenemos que conservar ese miedo excitante, y la urgencia estará presente y los ojos estarán abiertos y disponibles.

Moules

Lo que se hace rutina se convierte en moule (“chorito” en Chile).

Esas conchas de mar que se adhieren al casco del barco parasitan en él; y si son muchas, pueden no dejar ver su forma, e incluso hundirlo.

Las moules en el teatro pueden ser una mirada, un gesto, todo lo inútil, lo no esencial.

Muchas veces se compensa la falta de estado con una anécdota o un comentario. Eso es una moule y siempre trae otras moules.

Cuando estamos en la verdad, buscamos nuestro deseo y no comentamos.

No a los comentarios, a las palabras silenciosas, a jugar dos cosas al mismo tiempo.

Trabajo en la búsqueda de Gandhi de Andrés Pérez

Debes aprender lo esencial, entender cómo Gandhi miraba la atmósfera. Para Gandhi, el amor, el corazón, son energías concretas, como la electricidad.

Para él, la leyenda es concreta. Cuando dice mundo, se lo imagina grande, con tanta gente.

Gandhi adora escuchar e incluso debatirse a sí mismo. Es permeable. No acepta la idea de ser considerado un dios viviente y lucha contra ello.

Prefiero que te equivoques por estar viviendo en ese mundo imaginario de montañas, a que seas demasiado estudioso de las posiciones de Gandhi.

Deja tu cabeza y trabaja más con tu infancia.

Función en el 40^o aniversario de la muerte de Gandhi

La fuerza de la historia abraza la del teatro, ya que la fuerza del teatro permite que la historia se repita, que lo ya consumido se reviva cada noche y de esa forma dé nueva luz sobre actos vividos, eliminándolos.

El mensaje de Gandhi no se ha grabado en el alma de la humanidad. Un Gandhi no es suficiente para modificar nuestro gastado amor. El teatro repite su palabra, el teatro repite su ilusión, su lucidez y su sudor.

Hoy el guerrillero de la paz muere en su 40^o aniversario, en su 89^a representación frente a nuestros ojos, frente a nuestras almas. Esto es como actuar la Pasión de Cristo en Semana Santa. Pero este iluminado es de nuestra época; sus gritos todavía ensordecen los oídos, su sangre está fresca y su mensaje claramente es un tejido hecho con religión y política, ambas unidas para siempre en el color del amor.

Representación N^o 100 de La Indiada, o la India de sus sueños

Recordemos que es necesario cada vez tomar su tiempo, no “el” tiempo.

Estar en la verdad de lo que se dice, no explicar, no ser global ni en el hablar ni en la mirada.

Buscar lo pequeño para llegar a lo grande. Cuando le hablo a un grupo pequeño, siempre es concreto. Si me dirijo a un espectador verdaderamente, me puedo llegar a comunicar con mucha gente junta.

Hoy más que nunca dirijamonos hasta al último espectador de la sala, directamente, individualmente, lanzándole flechas. La mirada abstracta se pierde.

No olvidemos diferenciar la verdadera pregunta; no confundirla con el reproche, con el comentario, con la opinión. La pregunta es desnuda y espera respuesta.

Respiremos, no entremos en la animación. Escuchemos el valor de las palabras, prestémos mucha atención para darles el valor justo, puesto que ese es su acento y eso puede cambiar el sentido de una frase y, con ello, la imagen y la intención.

¡Vamos! Hechicen el escenario, exorcicen al público, y recordemos que todo es importante.



Théâtre du Soleil . Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous
Fotografía: Archivo Théâtre du Soleil



La Indiada o la India de sus sueños. Théâtre du Soleil.
De izquierda a derecha: Catherine Shaud y Andrés Pérez.
Fotografía: Michèle Laurente.



La Indiada o la India de sus sueños. Théâtre du Soleil.
De izquierda a derecha: Zindin Soualem, Georges Bigot, Simon Abkarian.
Fotografía: Michèle Laurente

Tambores sobre el dique, una obra mal comprendida del Théâtre du Soleil

El Théâtre du Soleil cumplió, el año 2014, su 50^o aniversario. En este largo período muchas sangres, lenguas y culturas se han mezclado en su interior, para consolidar uno de los proyectos teatrales que dejará huellas indelebles de lo que este arte fue en la segunda mitad de un siglo que pasó a la historia como uno de los más sangrientos de la cultura occidental (70 millones de muertos solo en la Primera y Segunda Guerras Mundiales).

La aventura del grupo refleja con precisión el duro proceso espiritual que han vivido los otrora niños de la posguerra, esos que luego de construir paso a paso una utopía social que tuvo su cenit en 1968, han debido re-aprender a tener fe desde las ruinas de sus propios proyectos. La enorme mayoría de los primeros artistas que constituyeron el Théâtre du Soleil han desaparecido de su paisaje cotidiano, pero este aún cuenta con muchos que están allí desde hace treinta, veinte o diez años, bajo la figura totémica de Ariane Mnouchkine como síntesis de un proceso creativo que no da muestras de agotamiento intelectual ni estético. Esto permite que los nuevos integrantes entren al ritmo y espíritu de un teatro en el cual se navega como lo hicieran los antiguos tripulantes de la nave Argos, siempre hacia lo desconocido, cada vez más profundo en tierras del Oriente (de la otredad) y sin detenerse en puerto alguno para construir allá el paraíso de la conformidad.

Esta actitud de creación y vida ha terminado por transformar hace tiempo la aventura de este grupo de artistas, pudiéndoseles percibir ya no solo en su dimensión histórica y estética, sino también, y en forma paralela, en su dimensión simbólica y mítica, percepción compartida por todo aquel que se acerque a La Cartoucherie (vientre, nido o atalaya), donde trabaja la troupe desde principios de los 70. Es usual allí, antes de cada espectáculo ver al público iniciar una metamorfosis desde su condición individual de cliente a ciudadano del

teatro, accediendo a ello en gran parte gracias a la atmósfera construida en un “espacio de acogida” que extiende el espíritu de cada obra en murales, comidas y textos que aluden al drama que se presentará y a esa oportunidad entrañable que nos ofrecen de poder presenciar el viaje de los actores hacia sus personajes, al estar los “camarines” al alcance de los ojos del espectador.

En esta oportunidad seguiremos una obra mal comprendida por la crítica parisina, *Tambores sobre el dique* (*Tambours sur la digue*, 1999), en la cual se materializó la quinta colaboración de Hélène Cixous como dramaturga y la dirección número veinticinco de Ariane Mnouchkine. Estábamos allí, una vez más, frente a una pieza de carácter épico en la que todo destino individual es importante, pero todavía más el de la colectividad, contrapropuesta a la sociedad actual que Debord (1995) tempranamente nominó “del espectáculo”, etapa madura del capitalismo en la cual el mercantilismo genera almas en extremo hedonistas y aisladas.

El sentimiento épico de la vida que propuso el Soleil en esta obra difiere del brechtiano en el hecho de no apuntar hacia el reflejo de nacionalismos específicos, clases sociales o sectores políticos, sino a la profunda necesidad de comprender la vida como se manifiesta en el universo: una enorme trama íntimamente ligada donde prima lo colectivo de toda naturaleza --visión holística difícil de entender en un Occidente neoliberal que propicia microvisiones de individuos fascinados en su propia ignorancia e irreflexión, aferrados a promesas de satisfacciones inmediatas para felicidades des-comprometidas otorgadas por dioses/efímeros, cuyos perfiles se encarnan magistralmente en la cocaína y el éxtasis.

El mundo de la épica por el que ha optado el Théâtre du Soleil pone en escena fuertes personalidades, ricas en pasiones, crueldades o ideales, pero siempre en un territorio donde la historia de la comunidad es la depositaria del tesoro que está en el juego, sea este la estabilización de una forma de vida que se aspira como la más digna (como se muestra en la obra *I789* [1974]), el fin de una utopía transformada en pesadilla (en *Norodom Sihanouk*, rey de Camboya [1985]) o el choque de sueños y ambiciones religiosas (en *La Indiada* [1987]). Incluso las relecturas de clásicos como *Tartufo* (1995) que se aproximan a problemáticas sectoriales, son tratadas para que se releve lo colectivo; en este caso, la postergación de una necesaria común-uniión en el seno de una Europa que sufre las contradicciones de la violencia de grupos religiosos.



Tambores en el Dique. Théâtre du Soleil.

De izquierda a derecha: Duccio Bellugi Vannuccini y Sava Lovov.

Fotografía: Michèle Laurent.

En Tambores sobre el dique, la problemática vuelve a ser llevada a los planos del destino social: el señor Khang, después de haber repartido tierras a su hijo Hun (quien las devastaba comercializando sus bosques), se ve enfrentado a una catástrofe ecológica. Este conflicto fue leído como una simpleza, obviedad, o “ya visto” por el espectador, y, sin muchos argumentos, castigado por una crítica que vio en él un empobrecido efecto dramático. Pero, como nos advierte Didi-Huberman, es necesario “saber mirar una imagen, lo que sería en cierto modo volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una señal secreta, una crisis no apaciguada, un síntoma” (Didi-Huberman, p. 28), ejercicio que no se realizó, debido a la gran inversión de los depredadores del medio ambiente en los mass media, desde donde han logrado crear una pseudocultura que confunde todo grito de alarma ante la depredación irreversible del medio ambiente con ilusas protestas de sectores alternativos y minoritarios. La obra escrita por Hélène Cixous, que es al mismo tiempo un drama-trágico al interior del discurso del arte y una epopeya social ante el sistema, fue atacada sin reparar en sus argumentos est  ticos.

La obra desencadena su drama a través del agua. Incesantes lluvias caen sobre las tierras del señor Khang y no logran --como antaño-- ser canalizadas. Debido a la sobreexplotación de los bosques que realizó su hijo, el caudal amenaza con desbordar los dos grandes diques. Uno de ellos protege la zona de la ciudad con sus templos, teatros y vida cultural. El otro, las tierras dedicadas a la industria que auguran el futuro económico del país. En ambos viven campesinos y pobladores, en ambos existen intereses de ricos y de pobres, pero la fuerza de las circunstancias obliga a que el monarca deba elegir entre uno de los dos para su inevitable destrucción.

La incapacidad del señor Khang para tomar la decisión en forma rápida tensa la situación interna, generando un territorio de conflictos, traiciones e intrigas cada vez más osadas y despiadadas . No solo están en juego los intereses sectoriales que ven en la destrucción de una zona específica mayores beneficios propios, sino también una actitud generalizada de la humanidad que cree tener todo bajo control, incluso en las ocasiones extremas. Sin embargo, la naturaleza una vez más tendrá algo que decir, y es ella la que finalmente desbarajusta los sueños de confort con que una parte intentaba disfrutar, como siempre, a costa de la otra.

Cuando el espectáculo termina y la fascinación del teatro decanta, nos

quedamos con la sensación de que colectivamente hemos comprendido tan poco del porqué estamos vivos, que el milagro ya ni siquiera nos emociona.

Actor-marioneta

Este espectáculo, desde el punto de vista de la puesta en escena, inauguró una fase nueva en el camino del grupo. El aporte rupturista surge desde el trabajo del actor, quien permanentemente desarrolla su personaje como en el bunraku, marionetas cuyo origen se pierde en la historia y tiene antecedentes en rituales mágico-religiosos en Japón (Fernández, 1982). En esta práctica, los muñecos son manipulados por hombres vestidos de negro. En el caso del Soleil, los actores encarnan muñecos, adquiriendo en su diseño el trabajo de una máscara corpórea. Sus rostros han sido neutralizados, teniendo maquillajes que alejan cualquier alusión psicológica. Son manipulados por personajes de negro con rostros velados que dejan entrever la humanidad que ocultan.

Un principio básico del trabajo de Mnouchkine, el espacio consagrado a “la esfera esencial del personaje”, se ve aquí ampliado por sus manipuladores, lo que genera la composición de un grupo/personaje estrechamente unido y que recuerda visualmente algunos cuadros de la época negra de Goya.

El trabajo de actor y la construcción de sus personajes nos enfrentan a un fértil punto de síntesis entre la tragedia griega, los códigos de la comedia del arte, la absorción del teatro ritual oriental y la propuesta del actor-marioneta de Gordon Craig. Esto no surgió en forma espontánea, es fruto del largo trabajo en el cual el grupo invirtió un año de ensayos imbuyéndose de los códigos del bunraku hasta llegar, por descubrimiento directo, a esta propuesta. Aquí el actor se transforma en la marioneta a manipular, destruyendo la autonomía del personaje (en tanto que gestor de sus movimientos y desplazamientos) y generando un cuerpo-compartido que para expresarse avanza hacia la pantomima y la danza.

Al estar manipulado en sus movimientos, el actor-muñeco gana en posibilidades expresivas, incursionando en la ingravidez con desplazamientos en diversos niveles (por ser tomado en brazos y transportado), en el diseño de atrevidas inclinaciones y diagonales con el cuerpo, en avanzar rápido retrocediendo de espaldas y, por sobre todo, en ese distanciamiento con la realidad que genera toda marioneta.

Si bien la propuesta surgió directamente en los ensayos vía una improvisación de Duccio Bellugi-Vannuccini, los recursos que esta obra instala son de larga data para la compañía. La máscara ha sido utilizada por Ariane para los ensayos desde los orígenes del Théâtre du Soleil, acompañándolos en obras de gran impacto desde *Les clowns* (1969). En *Norodom Sihanouk* (1985), apareció en el personaje del fantasma del padre del rey, expresada en un diseño corporal que rozaba la figuración de un muñeco. Por otra parte, Oriente los inspira desde hace años y de él han sabido nutrirse con estéticas que modifican el trabajo corporal de los actores de forma tan radical, como en las puestas en escena de *Los Shakespeare* de la década de los 80, donde el kabuki diseña las kinesias. También en su magnífica trilogía sobre los clásicos griegos en *Los Atrides* a mediados de los 90, donde danzas de la India imponen el sello corporal a los actores.

En *Tambores sobre el dique*, el bunraku y el esplendor de los kimonos definen la máscara total del actor, quien proyecta cada gesto y cada emoción reteniéndola al máximo. Esta retención propia de la danza, y sobre todo del mimo, diseña un espacio expresivo donde lo que acontece posee un tiempo suspendido, el cual irrumpe desde el continente de un muñeco que parece tener la virtud de diseccionarlo, creando un desfase mínimo pero permanente entre sus acciones, textos y movimientos. Esto es acogido al interior de un escenario que se eleva a poco más de 1 metro del suelo, sugiriendo la imagen de una fortaleza de madera y piedras a la cual generalmente se accede por dos pasarelas oblicuas situadas al fondo y que recuerdan claramente las entradas-salidas del teatro noh.

La madera del escenario recrea una serie de áreas que, según la iluminación, pueden ser leídas como los cimientos de un templo o los cuerpos concéntricos de un mandala. Su centro se balancea suavemente cada vez que es utilizado, aumentando la sensación de levedad en el cuerpo de los muñecos-actores.

Se cierra la imagen con una serie de telones de fondo pintados con insinuaciones de paisajes. Sus cambios contribuyen a la atmósfera dramática y a la riqueza visual del espectáculo. La música creada por J.J. Lemêtre nuevamente acompaña las entradas, las atmósferas de cada escena, y sigue al alma de los personajes. Por momentos es suave y melodiosa, muchas veces recrea el ruido de la naturaleza y, sin mayores anuncios, se torna metálica y estridente como en el teatro balinés de marionetas.

Los actores-marionetas del Soleil se transforman perceptivamente en objetos y desde esa condición juegan con la materialidad de la escenografía como partes constituyentes de ella. Sus presencias se hacen inquietantes y su belleza andrógina, al tiempo que su condición de no-vivos les permite introducirse por paisajes de humor y perversión que, como espectadores, aceptamos gracias a que nos hacen navegar en las profundas aguas de la ficción.

Las entradas de los muñecos-actores, y sobre todo sus salidas del escenario, son simplemente espectaculares. Algunos salen del escenario actuando suspendidos en el aire o en medio de un torbellino de acciones, pero las más de las veces lo hacen reculando y envueltos en ese silencio poético propio de la inactividad de un muñeco después de representar su rol. La atmósfera fantástica del teatro de guiñol se instala a cada instante. Lo irreal disminuye las distancias con lo posible y los viejos trucos reaparecen frescos e hilarantes. Una rama es un escondite; un fragmento de tela, la niebla... y otro, el mar.

Los lenguajes escénicos se entrecruzan en esta obra, creando unidades solidarias en que se distinguían las dualidades compuestas por dos ámbitos: uno generado por la articulación de música, voz y emoción; y otro por gesto, escenografía y luz, construyendo entre ambos una imagen dialéctica.

Al final, en medio de una escena apocalíptica, es la leyenda la que cumplía su estatura. La inspiración quedaba servida y cada espectador podía salir acariciando su propia metáfora. Como nos advierte Didi-Huberman, “Las imágenes arden en el contacto con lo real”, solo era cosa de no negarse a verlo.



Tambores en el Dique. Théâtre du Soleil.

De izquierda a derecha: Renata Ramos Meza y Duccio Bellugi Vannuccini

Fotografía: Michèle Laurente.

La luz obstinada del gran teatro

El año 2012, gracias a una gira por Brasil y Chile durante cuatro meses, el público de estas latitudes pudo vivenciar la obra *Los naufragos de La Loca Esperanza* del Théâtre du Soleil, creada en 2010. Este trabajo fue entregado con toda la ambientación característica del grupo: una hora antes del espectáculo, el público era acogido en un hall transformado por las cajas de embarque que traslada la utilería. Hechas en madera, este mestizaje alegre de baúles y contenedores sirve para generar las líneas estructurales del bar y la librería que anteceden al “embarcadero”, callecita mágica desde donde el espectador puede entrar a compartir el viaje silencioso de los actores que, en tanto se maquillan y visten, van encarnando al personaje que cada día los espera para un viaje fecundo en locura y esperanza.

El “embarcadero” da acceso al escenario en que se desarrolla la historia, un altillo que es la reproducción a escala 1:1 de la propia sala de espectáculos que el grupo posee en La Cartoucherie de Vincennes (incluyendo el patio de butacas), con lo cual todo espectador es trasladado a la casa del Soleil y allí enfrenta la imagen matriz de tantas creaciones. Acentúa este efecto el hecho de que el escenario esté inicialmente cubierto con una gran tela a modo de telón de boca, dejándonos solo percibir la estructura del dispositivo escénico, y no los detalles de su ambientación.

Lo que se narra es para el espectador rápido de comprender y seguir, pero no fácil de transcribir, ya que la dramaturgia entrelaza y alterna situaciones que generan personajes, ambientes y códigos diferentes provenientes de un género del arte (rodaje de una película muda), la vida de los artistas que lo realizan y la situación política del momento (la antesala de la Primera Guerra Mundial).

El núcleo central lo constituye la narrativa que surge desde las vivencias

de un grupo heterogéneo de personas que, en Francia, desean realizar una película independiente, en contra de los controles industriales que monopolizaba allí la productora Pathé. Son artistas del cinematógrafo, trabajadores de servicios, obreros y vendedores ambulantes que se unirán para hacer una película que cuenta un viaje al fin del mundo, inspirados en la obra que Julio Verne imaginó en el extremo sur de Chile.

Todos son asiduos o parte del personal del restaurante La Loca Esperanza, que les presta su altillo para filmar y les concede utilizar su nombre para bautizar el barco en que se realizará la gran aventura del film. Este grupo que comparte el amor por el cine y su rebeldía ante el sistema, va construyendo una realidad en la que se contraponen su vitalidad, sensualidad, hermandad y alegría de aventureros de un nuevo arte, con la aplastante y castradora belicosidad de los inicios de la Primera Guerra y del capitalismo industrial, que irá penetrando (y fracturando) las relaciones humanas y también la lectura de cada escena que va haciendo su director.

Mnouchkine entretiene el hacer cinematográfico con la puesta en escena de los ecos de la Europa que, desde el asesinato en Sarajevo del archiduque Francisco Fernando de Austria y de su esposa Sofía Chotek, el 28 de junio de 1914 (que vemos en escena), van enredándose en una escala ascendente de acontecimientos perturbadores que unen, tensan o dividen a los protagonistas de la película en rodaje, hasta finalmente disolverlos al iniciarse la movilización de Francia en los primeros días de agosto de 1914.

Esta guerra que se aproxima con sus cargas de dramatismo ensombrece incluso escenas proyectadas para la película como actos heroicos, contaminando así vida y arte. Existe un momento magistral del entretendido (superposición de estas historias de guerra, rodaje del film, vida del grupo de cineastas): la escena de la tormenta donde La Loca Esperanza pierde su dirección y la gravedad de la situación es expresada bajo un texto (proyectado sobre las velas del navío) en el que no se alude a la historia fílmica, sino a esa Europa que anuncia el advenimiento del reino de la brutalidad.

La trama emanada de la obra *El faro del fin del mundo* (1881), de Julio Verne, llevada al cine mudo en estas circunstancias, se va transformando en un espacio de utopías reencontradas, aventuras al borde del delirio y un paulatino protagonismo del paisaje natural como límite a la inventiva humana. Va asentando su contradiscurso al de un siglo que se iniciaba con una gran soberbia sustentada sobre el desmantelamiento de la fe en lo sagrado, cambiada por una

confianza ciega hacia los logros técnicos de la modernidad, lo cual hará afirmar a uno de los protagonistas de la película, Émile Gautrain (actuado por Maurice Durozier), que está “enamorado (...) del progreso”.

Toda la obra posee pasajes en que las “realidades” del rodaje de una película de cine mudo, de las vidas y afanes de sus ejecutores, y de la historia política del momento, se entrelazan afectándose entre ellas y develándonos en su conjunto que el arte no es el reflejo exacto del sueño de un creador omnipresente, como tampoco nuestras vidas son el resultado de la pura voluntad individual o del contexto inmediato que nos acoge. La vida social (el destino colectivo) se muestra cada vez en su inmensidad redireccionando nuestras vidas personales.

Como espectadores asistimos a los giros y efectos que se producen en un film, comprobando que, a pesar de las cuidadosas preparaciones del equipo productivo de la película, esta es resultado de una creación que va adquiriendo su tono propio, su intensidad y dinámica, girando incluso en forma inesperada la lectura simbólica que algo tenía para sus realizadores. Este arte producto de sus circunstancias no es un caprichoso canto al azar, sino el reconocimiento de que el destino colectivo de cada época infunde su aliento y se refleja en toda creación, instalando su propia vida.

La obra cinematográfica narra la preparación del viaje, la vida de los tripulantes y pasajeros con sueños diferentes, los acontecimientos que hacen al capitán modificar su rumbo hacia el extremo sur, y el encuentro con una tormenta gigante. Allí la salvación de La Loca Esperanza vendrá desde un indígena alacalufe, ser en las antípodas de la tecnología: en medio del canal Beagle, el hombre que sabe dialogar con el medio ambiente es el que guía el barco a un puerto seguro, luego de haber sido completamente abandonado por la inteligencia racional de sus tripulantes.

Finalmente los naufragos se transforman en colonos del Nuevo Mundo, enloqueciendo de poder (algunos) tras una sed de oro que hundirá en tierra firme a quienes habían sido salvados del mar. Otros revivirán utopías de igualdad y fraternidad construyendo un faro al final del mundo para que, en días de tinieblas, su luz obstinada auxilie a los navegantes extraviados. Con esta escena, los realizadores del film logran llevar a cabo su aventura en medio de un mundo que se desmoronaba y hacía surgir grietas en los espacios físicos y en sus almas.



Los náufragos de La Loca Esperanza . Théâtre du Soleil. Seear Kohi.
Fotografía: Charle Hendri Bardiee.

Estructuras narrativas

Esta historia de aventureros del arte y de la vida que se narra desde el entrelazado de tramas de mundos diferentes (arte, artistas, mundo político) se asienta desde una trama de dramaturgias también de diferentes cualidades y estéticas.

En primer término, está “la dramaturgia generada por el espacio”, ya que el escenario no solo contiene a las acciones, sino que opera también como lugar que construye narrativa. Esta se desarrolla a partir de la dialéctica establecida por espacios “visibles” y otros “invisibles”, siendo el central (de plena visibilidad) un altillo con techo de vidrio (contactado con el cielo) cuya fisonomía y dimensiones son exactamente las de la antigua fábrica de cartuchos para balas que es La Cartoucherie, sala donde ensaya y realiza sus obras el Soleil en París. En este tipo de espacio industrial de principios del siglo XX, verosímelmente se pudo haber hecho cine con los requerimientos de los inicios de este arte. Este espacio escénico es sostenido y extendido en sus dimensiones por grandes líneas horizontales y verticales, creadas a través de una serie de “espacios invisibles” (para el espectador) desde cuyos portales se produce un tránsito de personajes y utilería que nutren permanentemente la escena. En estos “espacios invisibles” se siente la clara voluntad de derribar los límites precisos del espacio escénico, dejando la visibilidad de este (altillo) señalada como el punto de convergencia de las distintas sinergias.

Un espacio de esta “invisibilidad” es el restaurante ubicado en la parte baja del altillo y desde (y hacia) el cual, en forma mayoritaria, transitan los personajes. Por instantes, la casi totalidad de ellos lo habita, y si bien no los vemos, conectamos con su presencia a través del sonido que de él proviene. Pero su sonoridad no solo es una señal ilustrativa de la utilización de un espacio, sino que va acorde con la trama de la obra. De él provienen murmullos colectivos, risas o exclamaciones que narran y entregan información afectada por los acontecimientos. Invisibilidad para los ojos, pero nítidas señales para la comprensión y el seguimiento de una dramaturgia que hace plena confianza en la capacidad narrativa de los recursos que estos poseen.

Lo mismo ocurre con “invisibilidades” situadas en el plano derecho del espectador. Allí, portales vidriados permiten contactar con interiores que si bien no vemos, extienden el espacio escénico hasta donde nuestra imaginación pueda sugerir. En el pórtico de uno de ellos permanece siempre en escena

Monsieur Bérard, músico asociado a este mágico recuerdo que moviliza la historia interpretando en vivo una partitura musical que es claramente dramaturgia del sonido (siendo esto característico del binomio texto-música en todos los espectáculos del Soleil, gracias a la colaboración de Jean-Jacques Lemêtre: aquí, Monsieur Bérard).

Entre los “espacios invisibles” debemos integrar el recurso de la voz en off que es narrada en directo durante todo el espectáculo. Este personaje invisible tiene (como en la película Molière que dirigiera Mnouchkine en 1978) la misión de contar partes de la serie de acontecimientos que se suceden tanto en la realización del film como en el contexto histórico en el cual este se desarrolla.

Este ámbito de la dramaturgia generada por el espacio desde la dialéctica “visibilidad-invisibilidad”, se extiende finalmente en dos corredores: uno situado en el segundo piso del escenario y el otro por un pasillo entre la primera fila del patio de butacas y el escenario. En ellos, distintos personajes se alternan para cumplir roles de iluminadores de cine, apareciendo y desapareciendo con maestría y rapidez.

Otra fuente de narrativa dramática del espacio se genera desde “los encuadres” requeridos para la filmación de las escenas. La contracción/dilatación del espacio amplía y reduce el campo de visión jugando con gigantismos que lo mismo ascienden a la vertical hasta el techo, como pueden centrar toda la acción dramática en 2 metros cuadrados, lo que se realiza en una escena memorable cuando una maqueta del barco La Loca Esperanza es manipulada cual pequeña marioneta en medio de la tormenta.

Los diferentes encuadres potencian la expresividad corporal de los actores construyendo narrativas que apoyan la dramaturgia. Son situaciones que se producen desde el constante juego con la utilería que requiere el cine para construir sus escenas.

La belleza del gesto eficiente de los personajes que instalan y desinstalan objetos para el set, genera encadenamientos de gestualidades no coreográficas --sí concatenadas-- que tienen momentos sublimes, como el de un incendio en un espacio de invisibilidad. Para apagarlo, los personajes traen agua en diferentes envases. Estos adquieren un protagonismo inusitado a través de una verdadera danza vertical de objetos contenedores de agua que en su conjunto intentan ahogar un fuego que dramáticamente anticipa el incendio de Europa. De la misma naturaleza es el instante en que los migrantes entran al barco La

Loca Esperanza provistos de sus equipajes. El encuadre de la cámara genera un flujo de acciones que dibuja por un lado la espera y el embarque de los pasajeros, en tanto por el otro lado salen sus maletas en una acrobática danza de mano en mano que construye una diagonal en la escena; con ello, un flujo de maletas anticipa el gesto inútil de trasladar los fragmentos de vidas individuales en un mundo que se desintegra colectivamente tragándose todo.

Códigos expresivos del actor

Pasemos ahora a revisar otro núcleo dramático que construye el proyecto teatral, permitiéndonos señalarlo como los “códigos expresivos del actor”. En este ámbito se alternan fuentes rigurosas: el “lirismo de la fantasía” al cual nos ha acostumbrado Ariane Mnouchkine en obras como *Le dernier caravansérail/La última caravana* (2003) y *Les éphémères/Los efímeros* (2006); una reinterpretación del juego brechtiano de distanciamiento; y la incorporación de los códigos kinésicos requeridos para actuar en el cine mudo.

Parte de esta obra se nos narra desde la actuación de un naturalismo de la fantasía, lirismo presente en los personajes que construyen “la realidad”. Estos ofrecen sus cuerpos poblados de gestos cotidianos finamente estructurados y con aires de una verdad que puede llegar a engañarnos a tal punto de que cualquier espectador podría seguir con placer a uno de estos entrañables soñadores, por ejemplo a Félix Courage, dueño del restaurante y entusiasta del cine, sin llegar a sospechar que bajo su piel teatral y voluminosa anatomía vive una actriz que está lejos de parecersele, ya que es Eve Doe-Bruce quien lo encarna, siendo esta una de las cristalizaciones del nivel al cual puede llegar a sorprendernos el naturalismo (lirismo de la fantasía, jamás realismo) de Ariane Mnouchkine.

La obra, en este código expresivo, responde tanto a la dramaturgia central como a la dinámica de pequeñas historias, con detalles literalmente imposibles de seguir en su totalidad para un espectador que asiste a una sola presentación. Es la visión reiterada del espectáculo la que permitirá descifrar el enjambre de actos que suceden en forma paralela y que poseen antecedentes previos, rindiéndonos a la evidencia de que incluso el accidente está aquí trabajado: un actor cae en el fondo de la escena y es cubierto por fragmentos de la escenografía del cine... (segundos antes se había cruzado con otro a quien había empujado

casualmente, por lo cual este lo hace caer al fondo del escenario); la falda se le cae a una actriz cuando corre hacia el restaurante, su compañero que la sigue en escena la recoge apresuradamente con los pies... cada noche lo hace de la misma manera, con el mismo ritmo y dificultad.

Estos accidentes son parte de un continuo de acciones extraídas desde la vida prodigiosa de cada personaje. La obra no está construida sobre la omnipresencia de un protagonista, sino en la acción colectiva de un grupo. El personaje no señala o ilustra una historia a la cual se subsuma, sino que va narrando desde fragmentos que finalmente en los ojos del espectador se consolidan en unidad. Estamos, por lo tanto, ante un trabajo que podemos denominar coral y que está extremadamente lejos de una coreografía. Cada movimiento surge del alma y de la razón interna del personaje, imposibilitando las simetrías y las acciones repetidas colectivamente que provienen del exterior (de una primera figura o del coreógrafo). De esta manera, las acciones, aunque grupales, son generadas desde situaciones propias de cada personaje, y esto solo puede surgir desde varios meses de ensayo (en este caso, once) y de la libertad que da la creación colectiva a la cual se ha entregado el Soleil.

A los códigos expresivos del actor denominados aquí como “lirismo de la fantasía” se suma en esta obra un giro interesante del juego brechtiano de distanciamiento. Este radica en que la distancia-aproximación no se ejerce entre actor y personaje, sino entre los personajes de “la realidad” y los personajes que ellos mismos actúan en la película. Esto es verificable cuando se transforman o regresan a su personaje original ante el espectador, como es el caso de Octavio Mac Lennan (cazador de aborígenes en la película), el cual, sacándose en escena parte del vestuario y sus bigotes postizos, devela después de sus bestiales asesinatos que el criminal es en “la realidad” el bueno de Schubert. También opera en instancias en que un personaje todavía encarnando la figura de quien ha representado en una escena de la película, actúa con el alma del personaje original, siendo un ejemplo el pasaje en que Darwin (del film) deja ver que ha sido interpretado por Tommaso (Duccio Bellugi-Vannuccini) al festejar con Ernest Choubert su truco escénico: un descenso de la escalera proveniente del mimo que recién había realizado para filmar el retorno de Darwin a ese Magallanes extremo en donde encontró su iluminación. Este tránsito entre ficciones no había sido utilizado en los trabajos del Soleil por lo menos en los últimos treinta años, y por el modo en que opera, no lo consideramos sólo como un recurso escénico, sino como un generador de narrativa.

Finalmente, en este entrelazado de códigos expresivos del actor, están los que surgen desde el cine mudo, anidando allí una gestualidad épica surgida del trabajo de caracteres, más que de tipos psicológicos de individuos. Sus voces inaudibles, gestualidad, ritmo, atmósfera y tiempos, instalan un código expresivo que nos traslada a las pantallas de los orígenes del cine y que asume la narrativa de la historia por largos momentos, sumándose a las investigaciones del Soleil en sinergias relevantes aplicadas al cuerpo del actor, como cuando exploraron (como abordamos previamente) el diseño corporal de las marionetas japonesas bunraku para *Tambours sur la digue/Tambores sobre el dique* (1999) y anteriormente en las danzas asiáticas (Barathanatian, kathakali, kutiyattam) para *Les Shakespeare/Los Shakespeare* (1981-84) y *Les Atrides/Los Atridas* (1990-92), como se aprecia en los libros de fotografía de Martine Franck y de Michèle Laurent.

En escena, por muchos momentos estos códigos hacen avanzar la historia, abordando el actuar en ese silencio del celuloide con una dignidad y poesía muy lejanas de la ironía con la cual se le representa generalmente, y nos instala como espectadores en una tierra de nadie, donde la imaginación oscila ante la percepción de presenciar un espectáculo teatral o un film mudo con lectura de texto incluido.

Dramática y burlesca, cinematográfica y teatral, producto de la creación colectiva y de las miradas de Mnouchkine, Cixous y Lemêtre, *La Loca Esperanza* navega en momentos en que el despertar del descontento contra el capitalismo se ve expresado en las calles a nivel mundial, aportando con el renacer de utopías celebradas por muertas por los difusores del sistema. El texto profundiza, renueva y fortalece los llamados a la unidad (recuperando, por ejemplo, un discurso sobre Europa de Víctor Hugo del año 1849). Genera, con el entrecruzamiento osado de códigos teatrales, una sinfonía sustentada en la fe de un destino colectivo para la humanidad, luz indispensable que enciende el teatro en medio de esta tormenta pesimista que insiste en que lo único válido y rentable es la soledad del individuo.

Royal de Luxe: Arte para el espacio público

Para compartir mejor la visión que tengo de la obra de Royal de Luxe, es importante precisar un concepto fundamental que cruza este análisis: su filiación genérica al teatro de calle.

Al referirnos al teatro de calle, apelamos a la concepción teatral que establece una diferencia sustancial entre aquel teatro que se presenta en la calle y el teatro que se hace en y para la calle, siguiendo en esto los trabajos de Fabrizio Cruciani (1994).

El primero se inscribe en una larga tradición de espectáculos vivos ofrecidos en el espacio público, siendo fácil constatar que la ciudad (no solo occidental) ha generado instancias para que el teatro desborde sus espacios específicos y se contacte directamente con el público, sin tener necesidad para ello de modificar su lenguaje, sino solo acondicionar la pieza (técnicamente) a las exigencias del entorno abierto.

Por otra parte, está el teatro de calle cuyo proyecto evidencia que existe una asociación dramática con el espacio en el cual se desarrolla el espectáculo, lo que implica que el artista (o el grupo), al crear en lugares públicos, debe reformular su arte, situación que Royal de Luxe realiza en todas sus obras.

Orígenes y fundamento de su proyecto artístico

Royal de Luxe fue creado en 1979 por Jean-Luc Courcoult, Didier Gallot, Veronique Loebe y Joelle Legua durante su estadía en Aix-en-Provence, surgiendo como un colectivo en el que participaban jóvenes artistas (muchos de ellos en formación) que provenían tanto de las artes visuales como del teatro, historia acogida en forma profunda y lúdica en el libro de fotografías de Jordi Bover, siendo enriquecido en los años con los aportes fundamentales de

Francoise Delaroziere y Phérraille (director grupo Phun) .

Desde su primer montaje, *Le Cap Horn/Cabo de Hornos* (1979), la opción estaba clara: se realizaría teatro en el espacio público y su lenguaje buscaría contactar con el ciudadano en libre circulación (David, 2001). Responder a ello obligó a que los fundamentos del grupo no sean solo de carácter estético. Gran parte de la propuesta que se ha cristalizado en casi cuarenta años de actividad y materializado (literalmente) en cuatro continentes (Europa, América, Asia, África) responde con honestidad a compromisos sociales que estuvieron en la primera plana de la discusión mundial en la década de los 60.

Muchos de los valores y reclamos de esos días permanecen activos con toda su radicalidad en la práctica artística de Jean-Luc y de su compañía, siendo posible leerlos como la propuesta de un colectivo de arte al interior de una contracultura que no se cansa de reclamar por la necesidad de una utópica igualdad global, loca aventura del desmontaje del paradigma capitalista soñada por muchos, ayer, hoy y mañana.

Su teatro evidencia que la fuerza de la lucha de una generación que construyó su imaginario desde un alma impactada por la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, no solo dio sus mejores frutos hace cuarenta años, sino que continúa dándolos en quienes habita el espíritu de la voluntad de cambio en amplios ámbitos del acontecer social. Esto se desprende tanto de la estética de sus obras (definibles como multiculturales) como de la elección del emplazamiento de ellas (la vía pública), al igual que desde su sistema de producción (que, a pesar del volumen, es sin duda del tercer teatro, siguiendo la definición de Eugenio Barba).

Para cumplir con sus objetivos, el imaginario poético de Royal de Luxe ha buscado responder a los impulsos del alma de sus realizadores, como también crear un sistema de producción que permita mantener el acceso gratuito y directo entre obra y espectador. Esto ha llevado a su teatro hacia los espacios connaturales del hacer colectivo: la calle, y a trabajar con instituciones gubernamentales para crear alianzas económicas capaces de tomar a su cargo el costo de las presentaciones, en tanto que la compañía invierte grandes esfuerzos en mantener un lenguaje que a Jean-Luc le gusta definir como teatro popular.

El principal soporte de su hacer artístico está en el sistema de residencia que el gobierno francés tiene para acoger en regiones a creadores que requieren un régimen de producción de largo aliento, prospectando generalmente su trabajo en un espacio de tres años renovables: Royal de Luxe ha residido en Saint-Jean-du-Gard (1984-88) y en Nantes (desde 1989 al presente).



Royal de Luxe. Jean Luc Courcoult.
Fotografía: Royal de Luxe/Serge Koutchinsky.

Anatomía de sus puestas en escena en obras de emplazamiento fijo

Condición sine qua non es que sus proyectos generen obras que dialoguen con la urbe, contemplando morfología y memoria. Por lo tanto, la ciudad es la que determina las estrategias visuales: escalas de los objetos, colores de vestuarios, escenografía, sonorización y ritmo de la puesta en escena, teniendo como obligación el crear un espacio estético y extracotidiano en medio del paisaje habitual (comprometiendo en ello grandes inversiones de tiempo y dinero). Todo esto para ser eficientes en el desafío de metamorfosear al transeúnte en espectador teatral, lo cual se aprecia en forma magnífica en el libro diseñado por la propia compañía, *Royal de Luxe 1993-2001* (op. cit., 2001).

Gran parte de la fuerza del grupo radica en su fidelidad a la continua exploración en el terreno de conjugar obra/ciudad/ciudadano, produciendo dos tipos de espectáculos: los de emplazamiento único (fijo) y los que contemplan desplazamientos a través de la urbe.

Seguiremos primero los proyectos de emplazamiento fijo, pudiendo afirmar que la estructura de estas puestas en escena ha generado un lenguaje basado fuertemente en el uso del espacio al interior de un rectángulo, en el que con distintas estrategias privilegia la mirada frontal del espectador.

Este rectángulo escénico, si bien crea un interior autónomo, cada vez se instala en un lugar rigurosamente elegido por sus connotaciones morfológicas y la carga simbólica que posee para la ciudad en que el espectáculo se realiza. El espacio escénico concentra la vista del espectador en planos que se desarrollan mayoritariamente a nivel de piso, destinando el fondo de la escena para contactar con los edificios u obras de mayor importancia para la memoria local.

En su interior, los desplazamientos de los actores y técnicos (aparentemente espontáneos) están rigurosamente diseñados, exigiendo gran precisión a cada uno de ellos, al extremo de tener asignadas verdaderas pistas para circular según la escena. Esto permite la multiplicidad y el paralelismo de acciones desarrolladas en la geometría de un rectángulo (lo cual dialoga estrechamente con el concepto de dramaturgia del espacio desarrollado por Ramón Grifféro).

Otra característica de estos montajes de emplazamiento fijo radica en la eficiencia de su director para proponer una atmósfera de ritmo in crescendo hacia lo delirante, tanto en la entrega de sus escenas como en la música que los

acompaña en todo momento. De esta manera mezclan y tensan la visualidad de las acciones de los personajes (de caracteres definidos) con aquellos que cumplen roles de manipulación de los elementos escenográficos (que, en la mayoría de los teatros, realizan los técnicos en forma invisible).

La frontera entre las acciones de los personajes y aquellas que implican manipulación escenográfica se ha ido complejizando. En obras como *Publicité urbaine/Publicidad urbana* o *La demi-finale du Waterclash/La semifinal de Waterclash* (ambas de 1984), podíamos establecer claramente los límites espaciales: si sobre el plano escénico aplicáramos la tecnología que hoy se usa en el tenis, obtendríamos un gráfico que señalaría precisamente aquellos lugares habitados por quienes tenían la tarea de narrar el acontecimiento; y otro intervenido por el universo de tramoyas y técnicos que, a vista del público, acompañan las acciones para generar un centro de ficción.

Desde *Parfum d'Amnésium - Roman-photo: Tournage/Perfume de amnesia - Fotonovela* (1985), el juego se entremezcló con mayor decisión y las fronteras espaciales no dejaron lugares de exclusión, ni a los protagonistas ni a los técnicos, como en sus obras anteriores. Esta pieza, que recrea el trabajo en un set de fotonovela, presenta al unísono el espacio central en que se registra la escena a fotografiar, y todo el contexto técnico que conlleva la preparación de la toma, apostando a una estética que hace un guiño al cine, arte del cual evidentemente su director se nutre.

La obra fue creada en Toulouse (1985), siendo presentada por el equipo original hasta 1991. A Chile llega en una versión modificada (1989) de sus primeras presentaciones al interior de una estación de ferrocarriles de la ciudad de Toulouse, en donde residían desde 1984 y organizaban el festival de teatro *Scènes de Rue/Escenas de Calle*, instancia relevante para una época en que teatro y circo entrecruzaban sus fronteras.

El impacto en el Chile que transitaba hacia la democracia fue muy grande, estando la obra en el recuerdo de varios jóvenes que vieron fortalecida su vocación teatral al impregnarse de la fuerza, alegría e insolencia de su arte. *Parfum d'Amnésium - Roman-photo: Tournage* ofreció una dramaturgia que permitió confundir aún más las fronteras entre el actuar un personaje y el manipular un objeto (lo cual se ha extendido fuertemente en el teatro del segundo decenio de nuestro siglo). Técnicos y actores pasan a un territorio en el que sus dinámicas ocupan finalmente todo el escenario, sin reservar un punto de exclusión y, en ello, de fuga. En este contexto, el actuar y el manipular (técnicamente) se aproximan al interior de la percepción del espectáculo.

El cambio en la ocupación del espacio conlleva además otras modificaciones en la dramaturgia, puesto que la multiplicidad y el paralelismo de las acciones (presente en sus propuestas anteriores) ofrecen ahora un diseño más fino y acabado del carácter de cada manipulador que está en escena (obviamente que el de los personajes siempre ha estado). En *Publicité urbaine* (1982), los técnicos-manipuladores, aunque imprescindibles para narrar la historia, eran más bien anónimos. Operaban/actuaban uniformados, lo que contrastaba con la especificidad de los actores, caracterizados con vestuario de locutores de radio de los años 50 (ver Bover, 1994).

En *La demi-finale du Waterclash* (1984), los técnicos manipulan un número importante de objetos y, desde un instante de la obra, pintura que tiraban a gran velocidad sobre los personajes. Su trabajo coral diseñaba un anonimato reforzado por el uso de uniformes (buzos), que, en tanto transcurría la obra, se iban manchando con pintura hasta hacerlos perder todo gesto de identidad personal.

La orquesta (sin instrumentos) era el otro grupo coral de esta obra. Se situaba a los pies del grupo de música (instalado en el techo de un camión que servía de cierre al espacio escénico). La orquesta vestía de riguroso negro y blanco y se incorporaba a la música desde la sonorización espectacular de romper continuamente, y al ritmo de las escenas, cientos de artículos de vajilla. Los personajes que la componían no ofrecían desarrollo de sus individualidades y estaban homologados en un estado de ánimo solemne y parejo. Los protagonistas, dos caballeros que combaten hasta su total destrucción, eran los personajes claramente diferenciables en todo este universo.

Este trabajo de caracterizaciones es solucionado en forma distinta en *Parfum d'Amnésium - Roman-photo: Tournage* (1987), pudiendo el espectador leer historias no solo de los protagonistas, sino también, y en forma paralela, de los juegos y complicidades del equipo técnico. Crea además espacios de tránsito (preparaciones para una nueva fotografía: escena) que son un regalo para quienes exploran en las posibilidades de mezclar ficción y realidad (lo cual hace eco en algunas incursiones, como la de Pina Bausch en *Bandoneón* [1987], donde diseña una escena en que los tramoyas cambian el set en medio de la acción de los personajes).

Parfum d'Amnésium - Roman-photo: Tournage ostenta la particularidad de ser el primer espectáculo de Royal de Luxe que es remontado con un equipo de actores externos a la compañía. Esto implicó una serie de desafíos.

Por una parte, evidenciar si era o no posible remontar una dramaturgia visual y gestual, donde la escritura comparte literalidad de parlamentos, fisicalidad del actor y visualidad de sus acciones. Por otra parte --y a mi juicio, lo más radical (más aún que el ser puesto en escena exclusivamente con artistas latinoamericanos, puntualmente chilenos)--, el hecho de que los técnicos que aparecen en la obra ahora son actores que caracterizan el papel, no verdaderos técnicos, como en la pieza original.

El remontaje de *Parfum d'Amnésium - Roman-photo: Tournage* se cristalizó gracias a la residencia que realizara Jean-Luc en Santiago de Chile en el marco del Festival Internacional Teatro a Mil (2005). El proceso se inició desde un llamado amplio para participar en una audición en la cual Jean-Luc seleccionó a los actores. Luego, ensayaron durante dos meses, apoyados en la fabricación de los elementos escenográficos por los técnicos de Royal de Luxe. La obra fue remontada para ser idéntica a su versión original, adquiriendo, claro está, el color local desde la quinesia propia de los actores y la musicalidad del idioma español.

El resultado fue bien aceptado en el medio, girando por importantes escenarios de América y Europa y permitiendo la creación de una nueva compañía, La Gran Reineta.

Pasemos ahora a *Petits contes nègres*, titre provisoire/Pequeños cuentos negros, título provisorio (1999), pieza compuesta por nueve narraciones (actos) basadas en cuentos de Camerún (creada allí, en la residencia de la compañía en 1998) y que se representaba cada vez según un orden que escogía el público (sin saberlo), al hacerlo participar, antes de que se iniciara el espectáculo, en una rifa desde donde salían números. Estos eran nueve (del uno al nueve), los que seleccionados al azar ofrecían la nada despreciable cifra de 362.880 posibilidades para encadenar las escenas del espectáculo.

Petits contes nègres, titre provisoire se presentó en Europa al interior de un espacio construido por la compañía, el cual recordaba la estética de los ruedos de toro. En Chile, tuvo el acierto de ser presentado en Valparaíso, en el Cerro Cárcel, al interior del Liceo Pedro Montt, cuya arquitectura con aires neoclásicos de modesta factura ofrecía un patio rectangular idóneo, con corredores en el segundo piso. Los cuentos narrados recreaban historias, fantasías y mitos de África, poniendo en escena fragmentos titulados *Apolo en la sabana*, *Hechos poligámicos*, *Mondjorodjoro*, *Retornando de ordeñar*, *Tiradores senegaleses*, *El niño que se reveló desde África*, *Miami contra Ouagadougou*, *El*

samurái y la tortuga y Los colores del placer. El hecho de que cada vez la pieza sea entregada al público vía una secuencia construida al azar, obliga al actor a iniciar una narrativa impredecible, generando un encadenamiento de escenas que transforma cada presentación y provoca una tensión que revitaliza el espectáculo. Es posible comprender que su estructura flexible aporta a la postura de no representar sino de presentar una obra, en la misma dirección que Tadeusz Kantor vía su presencia en el escenario lo hizo con sus actores.

Renunciamos aquí a penetrar en cada acto, pues esto transformaría el artículo en una larga narrativa de acciones. Eso sí, es válido señalar que los nueve cuentos poseen en común el uso de marionetas de diferentes tamaños, la mayoría manipuladas por dos o tres actores, siendo en varios de ellos el personaje protagónico. Todas las marionetas están diseñadas con elementos reciclados que acusan la precariedad de su origen, inscribiéndose en una poética de arte pobre con señales claras a sus referencias en las artes visuales. Estos se complementan con la complejidad en la manipulación de algunos personajes-marionetas solucionada con creativos sistemas técnicos, invisibles bajo la piel austera de la materia que encarna a serpientes, naves espaciales, jirafas, etc. La factura de los objetos genera también una sensación estoica que remite al origen de la obra en Camerún, ocasión en que interactúan con la comunidad y sus artistas, creando el espectáculo en el lugar y solucionando el universo visual presionados por la precariedad económica de ese país africano.

En la estrategia de utilización del espacio de *Petits contes nègres*, titre provisoire aparece una novedad. Las líneas marcadamente horizontales en sus obras anteriores son puestas en crisis y surgen verticales que dan profundidad a la escena generando una especie de abanico, compuesto por fragmentos radiales que poseen un punto de fuga en la cabina técnica, que (de espalda a los espectadores y de frente al actor) mantiene un diálogo permanente emitiendo la música y acogiendo en cada función al director del grupo. Haciendo un símil con el cine, diré que en esta obra se amplía la profundidad de campo del espacio escénico.

Finalmente, abordaremos *Soldes! Deux spectacles pour le prix d'un/j-Saldos!* Dos espectáculos por el precio de uno (2003), presentado en Chile en la versión 2004 del Festival Internacional Teatro a Mil, ofreciéndose en dos contextos bastante distintos. En Santiago, el emplazamiento fue la Plaza de la Constitución. Allí, el Palacio de La Moneda ofreció un fondo que aportó al dramatismo de algunas escenas, como aquella en que el camión de la compañía

parecía quemarse, contaminando con el fuego y el humo los muros del Palacio de Gobierno.

En el norte de Chile, la obra se dio en Antofagasta, San Pedro de Atacama y dos pueblecitos, Peine y Toconce, lugares en donde el teatro actual no había llegado y en donde la obra adquirió una atmósfera de los cuentos de García Márquez. Esta narra la historia de una compañía de teatro desconocida que, apurada de dinero, encuentra un productor que los convence para presentar dos espectáculos por el precio de uno: El enfermo imaginario de Molière y otro construido con trozos de piezas de Shakespeare.

La obra surge en 2003, año bastante dramático para el teatro francés, puesto que se terminó, por ley de la República, con las subvenciones a los intermitentes del espectáculo, asunto jurídico que afecta la economía de grandes y pequeñas compañías y contra lo cual la comunidad teatral francesa reaccionó (y reacciona) masivamente, llegando a suspender, a modo de protesta, prestigiosos y antiguos festivales de teatro (lo que no ha revertido la situación).

En *Soldes! Deux spectacles pour le prix d'un*, el dinamismo de la escena está ampliado con un escenario giratorio, el cual soluciona la narración de una trama que da cuenta del salto aleatorio de escenas de dos creaciones distintas.

La lección en el uso del espacio de los cuentos de África está asimilada y ahora este es meticulosamente explorado, generando una fragmentación radial con profundidades de campo que juega incluso a confundir interior y exterior de los espacios, permitiéndonos por momentos tener acceso a los camarines y lugares privados de un recinto que ha perdido todo muro, con lo cual nuestra mirada deambula libremente por escenario y bambalinas (esquema visual que será ocupado por el Teatro del Silencio en *Doctor Dapertutto* [2014]). Es posible establecer el cruce de este recurso con la mirada explosiva y expansiva presente en la serie *El vértigo de Eros* (1944), de Roberto Matta, obra en la que el espacio y el tiempo son propuestos en disolución, como podemos leer en la magnífica entrevista que le realizara Eduardo Carrasco (1987).

Soldes! Deux spectacles pour le prix d'un transforma la superficie escénica en un caleidoscopio que modifica radicalmente la percepción del espectáculo según el ángulo en que se enfrenta la obra. El dinamismo se ve acentuado por el fortalecido desarrollo de los caracteres de todo personaje, pasando a tener almas individuales no solo los actores sino también técnicos y tramoyas, con lo que se multiplican las dramaturgias en desarrollo según cuál es el personaje que el espectador sigue en escena.

Con esta batería de obras, Royal de Luxe nos ofrece una clara escuela de teatro de calle con emplazamiento fijo, quedando solo por abordar *La véritable histoire de France/La verdadera historia de Francia* (1990), espectáculo que, por la información que tengo y los archivos vistos, se inserta completamente en las estructuras analizadas, pero, por desgracia, al no haberla presenciado, no puedo aportar en este caso con un análisis personal.

Espectáculos itinerantes de Royal de Luxe

Desde inicios de los 90, junto con la recuperación de la vida democrática, el teatro chileno ha tenido algunas aventuras callejeras, pero no se ha creado hasta hoy un grupo con la fuerza para generar impronta y calidad del espesor que sí ha demostrado en obras de interior. El espectador nacional, sin embargo, ha podido vivenciar importantes esfuerzos gracias a la organización del Festival Internacional Santiago a Mil (continuador de Teatro a Mil), que ha traído espectáculos como *Taxi* (2006), del grupo francés Generik Vapeur; *Peces* (2007), de la compañía catalana Sarruga; *La Pequeña Gigante* (2007) y *La invitación* (2010), de Royal de Luxe, protagonizada por la Pequeña Gigante y su tío (el Hombre de la Escafandra), todas instancias que cristalizan una nueva manera de hacer teatro en urbes que pueden tener más de 7 millones de habitantes, como Londres (sin contar su periferia) y Santiago de Chile (contando la Región Metropolitana).

Este tipo de evento teatral surge desde un territorio de síntesis, de confrontaciones, de implicancias y creación de sentido (Cruciani y Falletti, 1992), en un ámbito compuesto por la conjunción de la tríada proyecto de arte/sitio específico/ciudadano-receptor.

Por proyecto de arte entendemos una estrategia creativa en la que sus realizadores van más allá de la producción de obras, creando un microclima en el cual se articulan las bases de un lenguaje capaz de generar bienes culturales diversos, en un tiempo prolongado. Los códigos que va creando ese proyecto permiten una movilidad interna (incorporación y salida de miembros), a la vez que generan pautas asimilables por otros realizadores.

Eugenio Barba afirma, en una entrevista que le realicé en Dinamarca el año 2000, que “toda pieza de teatro es el resultado del trabajo conjunto de diversas dramaturgias: la del texto; la del actor con su cuerpo, sus gestos, su movilidad; la de la luz, el sonido y los efectos especiales; la del espacio que

los acoge, con su morfología y simbolismo diseñado por la escenografía (o la ciudad, si es en exterior). Todas son dramaturgias puestas al servicio de un montaje, de una narración posible de ser repetida”. Lo especial, en el caso de Royal de Luxe, es que, al estar estas dramaturgias interactuando en un sitio específico (espacio público concreto de una ciudad) y desarrolladas sobre un tiempo también específico, el producto es siempre una pieza que no es posible replicar idéntica en otro escenario urbano.

Todas las obras que constituyen el proyecto de piezas itinerantes de Royal de Luxe, desde *Les grands mammifères ou l'incroyable histoire d'amour entre un cheval et une péniche*/Los grandes mamíferos o la increíble historia de amor entre un caballo y una barcaza (Toulouse, 1985), han surgido en y con un espacio definido para intervenir. Cada vez, un fragmento de ciudad ha sido explorado para que el ciudadano viva una experiencia teatral irrepetible. Como creadores dialogantes con la ciudad, saben que el espacio no es solo un contenedor selectivo para el receptor. Su forma geográfica, arquitectural, y el sistema de su uso inciden sobre los sentimientos colectivos e individuales que forman la trama que enlaza o desune a los miembros de una sociedad.

El crear desde estas operaciones inscribe a Royal de Luxe en la línea de proyectos de artistas visuales tales como Christo y Jeanne-Claude, quienes generan site-specific desde dispositivos estéticos que evidencian el dialogar profundamente con los ámbitos formales y las sinergias de la ciudad en la cual intervienen. Al mismo tiempo, poseen algo que denominaremos eficacia de época, en tanto que se instalan dando cuenta de su profunda comprensión de la metamorfosis que vive la ciudad del capitalismo avanzado, pasando de su estatus de ciudad-política a ciudad-marketing, en la cual la transformación/reducción del espacio público es de extrema gravedad.

El desafío para los espectáculos “callejeros” de Royal de Luxe hace un tiempo que dejó de tener como foco el impacto inmediato en el transeúnte que se cruza con la obra en un fragmento de la ciudad, y comenzó a tener como punto de fuga el poder contar una historia para “toda una ciudad”. Esto implica no sólo la adecuada imaginación de sus realizadores, sino también el aporte concatenado de las instituciones urbanas, sociales y políticas que, al unísono, deben responder, tanto desde la seguridad como desde la voluntad para autorizar y velar por el uso de un espacio público que por algunos días estará reestructurado por el arte, al mismo tiempo que multitudinariamente continuará siendo ocupado por las acciones de la vida cotidiana de un ciudadano en extremo individualista, y, en el caso de Chile, con ritos cívicos debilitados.



Pequeña gigante en barco. Royal de Luxe.
Fotografía: Rodrigo Orozco.

Una propuesta de arte de esta naturaleza tiene como objetivo el desplazamiento del alma del ciudadano, desde su entrega ensimismada al viaje cotidiano (en donde lo público es solo un paréntesis entre espacios privados) hacia el detenerse asumiendo el rol de receptor-activo de una obra que lo convoca a ser parte de su narrativa.

Nos permitimos afirmar que el proyecto de arte de Royal de Luxe, para generar obras de carácter itinerante, está construido de tal manera que seduce al ciudadano/receptor con la misma fuerza con que un niño escucha un cuento antes de dormir. Son obras enormes en gestión y multitudinarias en el impacto, pero, si observamos, se construyen desde síntesis minimalistas en las cuales uno o dos protagonistas interactúan con un grupo de actores que funcionan en código coral, apoyados en la música que se realiza en forma directa y que no solo acompaña sino que genera atmósferas y completa la dramaturgia (lección dada inicialmente por Els Comediants y Théâtre du Soleil).

Los protagonistas originales de estas obras, desde sus comienzos hasta 1985 fueron maquinarias-inverosímiles. Desde 1993 son marionetas gigantes que van construyendo una familia a la cual no se le ve el límite y que surgen del talento de Françoise Delarozière, quien ha dirigido la construcción de personajes como El rinoceronte, El gran gigante, El gigante negro, La pequeña gigante, las jirafas, El gran elefante, impregnando con su estilo a estas creaciones.

Siguiendo a Royal de Luxe por las calles

El primer espectáculo itinerante con las características que exploramos en este artículo fue *Les grands mammifères ou l'incroyable histoire d'amour entre un cheval et une péniche*/Los grandes mamíferos o la increíble historia de amor entre un caballo y una barcaza (1985), realizado por una sola vez en la ciudad de Toulouse.

Varios días antes que se iniciara el festival de teatro Escenas de Calle, un cartel publicitaba el evento en paneles luminosos de gran formato exhibidos al interior de un mobiliario urbano de poca data (a la época) y con tecnología de punta (las paletas publicitarias hoy extensamente difundidas). En ellas se mostraba la fotografía de un buzo en traje blanco y con su escafandra puesta, que monta un caballo café.

Al iniciarse el festival, el espectador pudo cruzarse en su camino con aquel caballero silencioso, extraño y cargado de poesía del absurdo interpretado por un actor del Circ Perillós de Cataluña. Aquel caballero del afiche, por el arte de alguna magia, se había escapado del territorio plano de la imagen. Durante dos días, en horarios y recorridos diversos, la ciudad se vio envuelta en este gesto minimalista para la escala urbana, pero gigante en el poder de fecundar su cotidiano con la semilla de la fantasía.

En la noche del tercer día, el gesto adquiere dimensión de epopeya. Aparece por las calles del centro de la ciudad un gran camión sobre el cual se desplazaba una péniche/barcaza (barco de pequeño calado que navega solo por canales) habitada por una dama gigante: esta vive en la péniche rodeada de servidores que faenan trozos de automóviles --capturados en distintos espacios y luego triturados a la vista del público-- para ser así servidos en grandes platos a esta mujer que, al comer, iba creciendo.

La imagen del peculiar banquete se sostenía sobre música rock a volumen de concierto que dirigía Manu Chao, a la época integrante de La Mano Negra, grupo musical que actuaba con Royal de Luxe.

El efecto: un desplazarse por las avenidas adhiriendo espectadores que, en un acto próximo a la hipnosis colectiva, acompañan el transitar pausado del camión, transformándose la multitud en un mar humano sobre el que navegaba ese mamífero en extinción.

Al final del tercer día, frente al puerto fluvial de la ciudad de Toulouse, péniche y caballero se encuentran. Este es subido a bordo en un ascensor de madera. Vive un claro encuentro con la mujer gigante y al poco tiempo, con asistencia de un cuerpo de bomberos, nace una pequeña péniche que dulcemente es puesta en el canal donde 1 hora después, con ayuda de una grúa, sus padres la acompañan y parten.

Textos, ninguno. Señalizaciones de cambios de escena, tampoco. Pero sí una dramaturgia en el espacio público que permitía la lectura inequívoca de un cuento de amor en el cual el espectador se había disuelto en la escenografía para ser coprotagonistas de una obra, sin perder la condición de ciudadano.

Se gozaba siendo los receptores de una atmósfera onírica que se fue desarrollando en tres días, generando una tensión poética en la que el teatro extendía su campo de acción a las radiodifusoras que lo comentaban, la prensa escrita que lo multiplicaba junto a la actual masificadora de información por excelencia, la TV, que, sin poder ignorar el fenómeno mediático, lo ampliaba transformado en noticia.

Desde esta obra, los proyectos de itinerancia de Royal de Luxe no modificaron sus estrategias esenciales, como se puede apreciar en el libro de fotografías de Bover (1994). Fue así en *Le mur de lumière/Muro de luz* (1986), panel construido con 1.500 faros de automóviles que funcionaban con baterías y generadores pequeños. En conjunto, producían una música extraña y accidental. Años después, este dispositivo fue utilizado para concluir *Les embouteillages/Los tacos* (1993), un espectáculo en el que automóviles intervenidos hasta su transformación (lata de vegetales; cama de un clochard [vagabundo] sobre el techo de un Mercedes Benz; automóvil con una persona de la cual solo se ve la cabeza en el capó; pódium para ópera, etc.) circulaban por las calles de Anvers en horas punta y respetando todo signo de tránsito urbano convencional.

Otra máquina de excepción fue la protagonista del espectáculo realizado con motivo de la celebración de Ámsterdam como capital cultural de Europa (1987). Esta vez, el actor principal era un tranvía. Prepararon un carro que pudiera circular en pleno centro de la ciudad en horas de oficina, pero que a diferencia de todos los otros, estaba acondicionado como un horno gigante. En su interior se cocinaba a fuego vivo un automóvil capturado previamente por un grupo de hombres (de la compañía) correctamente vestidos como funcionarios de cualquier país occidental.

Esta obra, denominada *Desgarrones* (término que proviene de las corridas de toros), unía dos acciones: la captura y asesinato de un automóvil en la plaza central de Ámsterdam y su instalación en el horno del tranvía (por eso se le conoce también como *L'autobus à la broche/Autobús a la parrilla*). Esta parrilla móvil circulaba teniendo como segundo vagón uno donde se realizaba música en directo a volumen de concierto de rock.

Cargo (1992) es otra obra de carácter itinerante, pero mucho más compleja. Se trató de la intervención de un barco de carga interoceánico, para recrear en su interior una calle de Nantes a escala 1:1, donde, por las noches de la gira, actuaban grupos de música de las localidades visitadas. Fue construido para itinerar en América desde Cartagena de Indias hasta el puerto de Buenos Aires. Este es el último (hasta ahora) proyecto de características itinerantes en el cual el protagonista es una máquina improbable.

Cargo nació bajo el espíritu de sumarse a la celebración de los 500 años del encuentro entre dos mundos. Para ello, preparan una gira con su espectáculo de emplazamiento fijo, *La véritable histoire de France*, y viajan acompañados de las obras de los coreógrafos Philippe Decouflé y Philippe Genty y del

grupo Mano Negra. El barco fue bautizado Melquíades y en su gira delirante llevó el imaginario poético de Royal de Luxe a un punto de inflexión que se manifestará posteriormente en una orientación hacia el tercer mundo, cristalizándose en residencias prolongadas en Camerún (1998) y luego en China (2001).

Desde el punto de vista de la construcción dramática, todas estas obras desde 1985 se sostenían sobre piezas que ponían el acento en el artificio de una máquina que simula su condición de normalidad hasta el borde de lo real, presionándolo tanto que es posible referirse a ellas como máquinas para extender la realidad hacia un campo de lo fantástico. A nuestro entender, este ejercicio está totalmente inscrito en el precepto surrealista de Marcel Duchamp, quien llegó a vaciar de significado un objeto de uso cotidiano y resignificarlo al dejarlo sin su utilidad e insertarlo en el circuito de arte.

En estos casos, la dramaturgia en el espacio público genera figuras concéntricas de acciones que terminan por cerrarse en una imagen/personaje que contiene toda la fuerza dramática. Este personaje es un dispositivo estético que se desplaza por la vía pública, respetando las reglas del tránsito y asegurando con ello su coexistencia con el transcurrir cotidiano de la ciudad. Crea objetos que no pierden su arraigo formal con el uso real, pero que son desplazados de su uso/significación e instalados en el circuito de arte al igual que el urinario de Duchamp, solo que aquí el juego osa transformar en circuito de arte a la propia ciudad.

Esta logística tiene un nuevo aliento cuando Royal de Luxe sorprende en Le Havre (Normandía, Francia) con *Le Géant tombé du ciel/El Gigante que cayó del cielo* (1993). Desde allí, una serie de animales (rinocerontes, jirafas, elefantes) acompañan a una familia de gigantes en plena multiplicación, compuesta hasta hoy por el Gigante, el Pequeño Gigante, la Pequeña Gigante, el Sultán y la Abuela, que surge en Limerick (Irlanda).

De máquinas a escala humana pasaron a marionetas a escala de ciudad, producto de años de exploración en técnicas que entrecruzan la artesanía y la alta tecnología, que principalmente explora Jean-Luc con dos de sus más antiguos compañeros de creación, Didier Gallot y Étienne Louvieux, lamentablemente fallecido el año 2012 y a quien dedico este artículo.



Pequeña gigante y su tío Escafandra. Royal de Luxe.
Fotografía: Rodrigo Orozco.

La figuración naturalista guía el diseño de cada personaje, expresamente envuelto en un halo de dulzura. Estos, en cada obra, narran una situación que se desarrolla a través de un fragmento de ciudad y durante un tiempo que abarca de tres a cuatro días. Cada vez, el espectador va armando la historia como las piezas de un rompecabezas. Cada vez, esta no llega al espectador solo desde la escena teatral, sino que al unísono desde los medios de comunicación que se ven forzados (seducidos) por la historia que se desarrolla en la ciudad.

En estas propuestas, Jean-Luc Courcoult ha logrado transformar al espectador/ciudadano en un receptor de cuentos, metáfora de los titiriteros de feria del París del siglo XVIII, hecho teatral inédito para nuestra historia contemporánea y que tiene su máxima expresión (por ahora) en la alianza de este grupo de artistas con algunas ciudades europeas y también con Santiago de Chile. A ellas, la compañía retorna años después de un espectáculo con marionetas gigantes, aportando nuevas historias que se entrelazan con las anteriores y el espectador establece en su memoria la continuidad de un todo, dividido en el tiempo, siendo la ciudad de Le Havre donde la narrativa posee su mayor extensión.

La serie de estos espectáculos itinerantes de la familia de gigantes se inició en Le Havre con *Le Géant tombé du ciel* cuando este aparece dormido en la plaza central, en una clara cita a *Los viajes de Gulliver*, publicados en 1726 por Jonathan Swift. El pueblo de Le Havre, asustado por su tamaño, primero lo ata; pero, al comprender que posee un alma noble y bondadosa, lo libera y lo acompaña para embarcarse hacia su tierra natal desde el puerto.

Dernier voyage/Último viaje (1994) narra, un año después en el mismo escenario, la historia de cómo el Gigante, al regresar a Le Havre, se ha quedado atrapado en el techo de un edificio, por lo que requiere ser auxiliado por la comunidad para poder salir. Esta logra sacarlo y lo acompaña por las calles nuevamente hasta el puerto, en donde se embarca hacia África.

Retour d'Afrique/Retorno de África (1998) se inicia con el deambular por la ciudad de Le Havre de un Pequeño Gigante (creado en Camerún en 1998). Este, durante unos días, busca a su padre (el Gigante liberado cuatro años antes por el pueblo), durmiendo en plazas, alimentándose, jugando... Hasta que por fin llegará el Gigante sobre un autobús africano. Una vez que se encuentran, se desplazarán juntos por la ciudad, no sin antes ofrecer un gran banquete en la plaza pública, en el cual participan cientos de espectadores. Finalmente, ambos Gigantes (en un pasacalle) se dirigen al puerto acompañados

de máquinas/improbables en las cuales realizan música casi 50 artistas africanos invitados. En la primera fila de la caravana, un camión produce con arcilla (tipo cancha de tenis) una gran línea roja del ancho de una calle, generando un gesto pictórico cargado de poesía y significado que dialoga con el land art. Sobre ella, todos los protagonistas se desplazarán varios kilómetros como si lo hicieran sobre la arcillosa tierra africana.

Les chasseurs de girafes/Los cazadores de jirafas (2000) se inicia con una caja gigante que aparece abandonada (pero no en Le Havre, sino en pleno centro de Nantes). Esta contiene algo que se mueve, emite sonidos e incluso un olor a animal... La "alarma" ciudadana hace que vengan la policía y los bomberos, quienes finalmente la abren y una gran jirafa queda liberada. El Pequeño Gigante asumirá entonces la tarea de ir a buscarla, para lo cual viaja por la ciudad acompañado de otra jirafa (mayor que la encontrada, asociándose a su madre) que tira en un carro a los músicos que los acompañan. Recupera la jirafa perdida, viajan juntos hasta el borde del mar y desde allí parten, seguramente hacia África.

La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps/La visita del Sultán de la India en su elefante que viaja por el tiempo (2005) fue el retorno de la familia de gigantes. La obra se realizó para Nantes y Amiens con motivo de la celebración de los 100 años de Julio Verne. Aquí la Pequeña Gigante viaja en el tiempo en una nave espacial para encontrar a un elefante que huyó de su dueño (el Sultán). Obra que, en su versión reescrita para Londres en 2006, produjo un impacto de tal magnitud que la televisión oficial en hora de noticiero interrumpió (por primera vez por una noticia del arte actual) su comunicación habitual para dar espacio --en directo-- a escenas de la obra.

El éxito de estos espectáculos le ha permitido a Royal de Luxe moverse por el mundo, construyendo una dramaturgia de la imagen con obras únicas e irrepetibles. Como ejemplo local tenemos en Chile a esa Pequeña Gigante que recorrió Santiago entre el 25 y el 28 de enero del año 2007, buscando a un rinoceronte que huía asustado por la urbe dejando grandes destrozos en puntos neurálgicos de la ciudad. El espectador pudo perfectamente comprender cómo esta marioneta-actriz no conformaba en sí misma la pieza de teatro, sino que era un agente activador del discurso que se entrelaza con la morfología y memoria de nuestra ciudad. La marioneta permitía múltiples lecturas al espectador que la acompañaba en una aventura que, a su paso, iba fecundando de fantasía la vida cotidiana.

Estos actores marionetas a escala urbana continúan contando historias con el aliento local de la comunidad que visitan. Sus dimensiones y características formales relativizan la realidad de una ciudad transformándola en escenario y al público en pequeños habitantes de viajes arquetípicos. Gracias a sus presencias, el espectador deviene actor que vivencia una creación, la cual, por su naturaleza, reactiva el sentimiento de inmediatez y común-uniión de los ciudadanos. En este ritual, los grandes valores de la polis salen fortalecidos. La ciudad-marketing, con su alma individualista y espíritu de segregación retrocede ante el llamado del acto colectivo que se entrega, trascendiendo ideologías, estatus y barreras generacionales, situación tremendamente escasa en la actualidad. Son instancias que aportan a la politización del arte y del ciudadano en un sentido que seguramente Joseph Beuys aplaudiría.



Tío Escafandra durmiendo. Royal de Luxe.
Fotografía: Rodrigo Orozco.

INSURGENTES *del Sur*

Ramón Griffero, pionero de un nuevo teatro

Ramón Griffero, dramaturgo y director, ha incursionado desde inicios de la década de los 80 en un teatro alternativo, poniendo en escena problemáticas de una juventud que exhibe sus conflictos de relaciones espirituales y existenciales, escudriñando con valor en el análisis de las matrices político-sexuales que rigen ideológicamente a la sociedad. Su teatro escenifica igualmente las relaciones entre cuerpo e identidad, tradición y vanguardia, ética y discurso, con la misma convicción con que el mejor teatro de las décadas anteriores abrazó reflexiones sociales, filosóficas y políticas, para construir un corpus teórico y artístico que modela la moral moderna de una burguesía que, en Chile, es más mental que económica.

El inicio del trabajo artístico de Griffero se realizó en “un descampado”, entendido este desde el sentido que le da Nelly Richard al término, cargándolo de todo lo amenazador que puede ser cuando el entorno es una brutal dictadura. Su poesía se fue abriendo paso desde la soledad, con textos de emergencia y prácticas contraculturales a los discursos instalados, generando una resistencia político-social a principios de los 80. Aportó con ello a desestabilizar la estructura estética dominante de la izquierda desde un ángulo tan solitario como el que describe Rimbaud en su poema Escenas.

El grupo que fundó en 1984, Teatro Fin de Siglo, utilizará como sede, desde 1984 a 1987, el galpón de la Asociación de Jubilados y Montepiados de la Empresa de Transportes Colectivos del Estado, ubicado en la calle San Martín 841 (Santiago, Chile) --lugar de reunión de los extrabajadores de los trolebuses, es decir, el espacio sindical de representantes de un oficio que ya no existía.

Lo que fue El Trolley, como es conocido en la leyenda urbana de nuestra época (ya que la leyenda histórica espera aún por ser escrita), se conserva en la memoria de quienes lo vivieron o se lee en fragmentos de entrevistas y

alusiones que dan cuenta de él como uno de los pocos lugares de encuentro de la naciente posmodernidad chilena. Refugio del punk --según el relato de *El punk triste* (videoarte, 2007), dirigido por Mario Navarro--, El Trolley era la “célula madre del new wave que desbancó la estética hippie andina y exaltó una nueva manera de divertirse, sin más consignas que el ánimo de hacerlo”, según Oscar Contardo (2014).

La verdad es que para quienes no vivíamos en Chile durante esa década y solo pasamos algunas semanas aquí relacionados en trabajos de arte que absorben prácticamente todo el tiempo de la estadía, El Trolley y Matucana 19 eran los únicos lugares donde aconteció algo que tenía perfume a libertad (a normalidad), donde se vivía la alegría sin pedir disculpas, donde se sentía una energía que era subversión pura y donde se podía percibir que, lejos de una fanfarria escapista (como fue leída por los ideologismos de izquierda y los organismos represivos de la derecha), era tremendamente eficaz ante el sistema.

Allí, además de presentaciones de varios artistas que serán emblemáticos en esa década y en las posteriores, la compañía Teatro Fin de Siglo montó las obras *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema-Utoppia* (1985) y *99 La Morgue* (1986), iniciando una nueva manera de hacer teatro en Chile.

Si estudiamos la trayectoria de Ramón Griffero, podremos encontrar varios textos que relevan su figura ética y su consecuencia en el modo de vivir la vida y el arte, lo cual, a mi juicio, es una señal de quien toma posición (Richard, 2007), vale decir, de quien se adscribe en el devenir, en el tiempo, en la historicidad. Griffero hace esto desde un trabajo escritural y con puestas en escena en las que desenvuelve una mirada que reconocemos siempre, que no nos engaña con pirotecnias ni usos a la moda, que no se esconde en el lenguaje. Su universo poético proyecta una cosmovisión que nos invita a ver el cómo ha mirado y vuelve a mirar el abismo de la creación en un país cuya sociedad --viviendo transformaciones radicales en su panorama sociocultural-- pasó irreflexivamente desde los circuitos semi clausurados a los que obligaba la dictadura al arte, hasta un régimen de circulación intensivo de producción simbólica mercantilizada.

Griffero, aun cuando pone en escena la frivolidad, el glamour y lo epidérmico, nos está enfrentando a personajes que viven en el abismo y que están entregados al vértigo de los pensamientos trascendentes. Personajes que sospechan una y otra vez del confort de una ideología o visión mística categórica.

Que saben o intuyen que incluso sus visiones más claras pueden disolverse en cualquier instante y que el Ser continuará siendo más allá de Ser entre las cosas, entre sus sueños o sus creencias, lo cual es un osado desmontaje de los fundamentos filosóficos más asentados de Occidente.

Lo interesante es que su propuesta, aunque instale la duda en cualquiera de los paradigmas en que debatimos el sentido de nuestras vidas, no transforma a sus personajes en nihilistas ni los hace abrazar el suicidio en una crisis existencial digna de Camus, sino que sirve de territorio común, de espacio público, de nueva patria para “todos los sin patria” (Baudelaire). Así, sus personajes se instalan en el humus fundacional de temperamentos e historias diversas, como si el espíritu humano estuviera realmente construido solo de un mare magnum de búsquedas incómodas y permanentes. Sus historias, en definitiva, no huyen tras un paraíso, no porque crean que no exista, sino porque saben que la trayectoria es larga y que, cuando se llegue, la fiesta puede haberse acabado.

De su extensa producción de director de escena abordaremos *Éxtasis o las sendas de la santidad* (1994), en la cual los protagonistas son dos jóvenes que eligen caminos extremos para penetrar en el abismo, en una historia de minorías, de guetos, de anormales y marginados del acontecer político y social. Una obra que se va cerrando en todo instante para penetrar en los más inaccesibles y poco frecuentados sótanos de la moral, de la ética, del cotidiano, de personajes que hacen de lo privado el reino de sus acciones.

Éxtasis o las sendas de la santidad es una de esas obras que literalmente se adelanta a la sensibilidad de su época, al menos de la chilena, para la cual estaba especialmente destinada, pero esta no estaba preparada para recibirla.

El arte a veces comparte con las ciencias adivinatorias una intuición que le permite llegar a imágenes del acontecer que todavía no cristaliza, lo cual equivale a un observatorio espacial que “mirará” las galaxias que están por nacer. Sucedió con Andrés Pérez en *Época 70: Allende*. Andrés había comprendido el valor de la figura mediática de Allende, pero la posibilidad de que este viviera cada noche ante los ojos de 500 espectadores en el Teatro Esmeralda, ya no con un cuerpo político al cual se le puede volver a asesinar, sino que instalado como un ser mítico, fue mucho para el Chile de la posdictadura. El Allende de Pérez, hecho de poesía, música y luces, fue desmantelado incluso por la izquierda chilena de inicios de los 90, tanto que la leyenda dice que los apoyos de la Concertación fueron direccionados para que la obra no se hiciera.



Teatro fin de siglo. Ramón Grifero.
Fotografía: Archivo Teatro fin de siglo

Éxtasis o las sendas de la santidad puso a la vista del espectador nacional lo que le ha costado mirar de frente, incluso veinte años después de su estreno: la violencia intrafamiliar, la pedofilia de los sacerdotes, la instalación del poder de los narcotraficantes, siendo una obra más cercana a Rainer Werner Fassbinder que a la producción nacional de ese momento. Su dramaturgia es fuerte e inteligente, por lo que no es de extrañar que inspire escritura crítica e investigaciones académicas de posgrado, eso sí, realizadas más de diez años después de su estreno y que perturbara aún veinte años después, al ser remontada en 2004.

La obra nos enfrenta (y lo de enfrentar es literal) a la historia de dos jóvenes de la extensa clase media chilena. Andrés, que vive con su abuela, puesto que su padre asesinó a su madre --guiño biográfico del protagonista y de un flagelo social bastante extendido: el femicidio, secuela de un machismo que todavía no se enfrenta, ni cultural ni jurídicamente, con la severidad que amerita. Andrés, en medio de una vida que pareciera solo abusar de él, aborda el camino de la trascendencia, buscando su santificación en la abstinencia. Su alter ego, Esteban (su mejor amigo), paralelamente lo acompaña en esta búsqueda de ir más allá de la realidad que los entorna y sofoca, pero lo hace desde el adversus, entregándose a una senda de pasiones que, contrarias al vía crucis de la castidad, lo llevan a explorar en los más osados libertinajes. El transcurrir de las escenas nos va dejando claro que ambos extremos de la experiencia solo llevan a lo fallido.

Ramón Griffero se refiere a esta obra como un auto sacramental contemporáneo, compartiendo procedimientos retórico-escénicos de los autos sacramentales escritos en una teatralidad pre burguesa. Pero esta definición de auto sacramental contemporáneo se independiza de sus fuentes rápidamente, ya que los autos sacramentales intensamente difundidos en el período de la Contrarreforma (involucrando a dramaturgos de la talla de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca) estaban escritos para divulgar en lenguaje accesible, público y masivo los dogmas católicos, utilizando muchas veces los pórticos de las iglesias para sus representaciones (lugar simbólico de lo público).

Griffero, en cambio, dejaba fuera no solo a muchos artistas y eruditos, sino que a la mayoría de los espectadores teatrales de ese momento. Era, en su primer montaje, una obra de arte privada, de culto, que tuvo que esperar hasta el año 2004 (en su remontaje) para devenir pública.

Sus contenidos son hirientes y categóricos, lo que estimula a múltiples lecturas que han incentivado una buena cantidad de ensayos y estudios sobre ella, permitiéndome recomendar aquí el de Carolina Muñoz (2004), trabajo en el cual desarrolla una lectura muy completa al desplegar categorías de registros sensoriales y sus equivalencias en el cuerpo en los protagonistas, denominándolo poética del cuerpo.

El trabajo de Griffero en esta obra construye una tragedia posmoderna con todo el peso fatalista de su tradición literaria. Como tragedia, no ofrece a la historia otra salida sino la muerte. Como posmoderna, pone en escena la doble derrota del casto y del libertino, dos personajes que son en realidad caminos (sendas) que se han enfrentado por milenios en el alma humana y donde el territorio de sus combates ha generado narraciones tan seductoras como Fausto, trabajado por múltiples autores. Siempre una de estas dos energías (casto/libertino) debía triunfar, pero su confrontación esta vez no tiene ganadores, solo perdedores.

En esta obra escrita y dirigida por Ramón Griffero, la batalla antigua entre castidad y libertinaje como dos flujos que no cesan de intervenir, oscilando como péndulos antojadizos ante la humanidad que establece sus leyes en una o en otra senda, tienen una raíz común, lo que resulta bastante inquietante (estimulante) si tenemos en cuenta que su señalización simbólica, como reinos antagonicos e irreconciliables, ha construido formas de vida y de arte por muchas generaciones.

Los extremos (renuncia total o entrega desenfrenada) son antagonicos e irreconciliables no solo en la cosmovisión del mundo moderno, como tampoco son consecuencias exclusivas de las religiones monoteístas. Ellos existen varios siglos antes, como demuestra Jean-Claude Guillebaud en su libro *La tiranía del placer* (1998). La senda que sigue Andrés tiene representantes memorables desde la opción "casta" en la vida de grupos intelecto-espirituales de los orígenes de Occidente, donde podemos incluir a los estoicos, los sadhus y los anacoretas.



Éxtasis o las sendas de la castidad. Teatro de fin de siglo.

De izquierda a derecha: Verónica García Huidobro, Naldy Hernández, Margarita Barón, Marcelo Abarca, Claudio Rodríguez, Manuel Peña.

Fotografía: Archivo Teatro de fin de siglo.

El ejemplo de los anacoretas nutrirá el movimiento monástico que se desarrolla a partir del siglo IV y que nos puede ilustrar muchísimo en prácticas de flagelaciones como las que se autorrealiza Andrés en la obra. Estas prácticas para “limpiar el corazón” podían llegar a ser tan extremas como las castraciones en el cristianismo primitivo. Desde los inicios de la era moderna, no son pocos los ejemplos de autoflagelación del cuerpo en la búsqueda de una pureza espiritual que, para elevarse, no solo niega sino que combate el continente del alma. Visitar en Santiago el museo que está en el antiguo Convento de San Francisco puede ser una lección difícil de olvidar al respecto, ya que se encuentra expuesta una serie elocuente de artefactos para el flagelo de los cuerpos de los sacerdotes practicado en sus días de penitencia, todavía en años avanzados de la Ilustración.

El polo opuesto, la vertiente libertina, a la cual se entrega Esteban, tiene también un extenso historial en las artes escénicas y visuales, la literatura y en círculos sociales de diversas épocas, constituyendo una verdadera guerrilla que propone utopías permisivas, a las cuales se les teme por sus impredecibles desviaciones que contienen el riesgo de conducir a una deriva moral, penal e incluso eterna. En *La tiranía del placer* podemos leer que “la liberación a granel de los deseos, dicen, engendra por sí misma una anarquía, una jungla o un mercado que funciona en beneficio de los más fuertes y en desmedro de los más débiles” (Guillebaud, op. cit., p. 351).

Este es el riesgo al cual se entrega Esteban, compartiendo las sendas de una amplia producción de personajes en obras como *Les vies des dames galantes/Las damas galantes*, del historiador y escritor francés del siglo XVI Pierre de Bourdeille, conocido por su seudónimo, Brantôme. Su texto más famoso, *Les vies des dames galantes*, es parte de su autobiografía (o memorias) y será solo publicado en el siglo XVIII. En él, escribe sin pudor alguno sobre la sexualidad plena de goce, sin correspondencia con el amor de pareja, lo cual sigue siendo una irreverencia al núcleo central de la estructura patriarcal, la familia. La “senda” de Pierre de Bourdeille es la del goce continuo y su escritura, aunque criticada por sus múltiples asperezas, es valorada en su osadía y en la construcción de un fresco social en el cual caben retratadas las mujeres más interesantes de la Europa renacentista, incluyendo a Catalina de Médicis y la reina Margot. Sus escritos lo instalan hasta hoy no solo como un escritor de lo erótico, sino también como un gran libertino.

Esteban pertenece a la genealogía de otras figuras libertinas como la de Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), más conocido por su título de Marqués de Sade, en quienes la virtud es permanentemente derrotada por el libertinaje.

En todos los autores anteriormente señalados, podemos constatar que el apostar al triunfo de lo casto, o de lo libertino, es el tópico común de una cultura patriarcal que continúa viviendo incluso en el siglo XX a través de personajes vinculados a la revolucionaria década de los 60 en la propia Francia, donde es posible encontrar a un intelectual de la talla de Georges Bataille afirmando que el deseo conlleva una dimensión trágica. Es pertinente no olvidar que Bataille fue seminarista, vinculado al clero al igual que Tirso de Molina, uno de los autores que escribirá las aventuras del (tal vez) más famoso libertino de la literatura, Don Juan Tenorio, quien, anticipándose a Bataille en un par de siglos, al final de su vida se arrepiente, ganando la versión casta como vehículo de trascendencia espiritual.

Pero en la obra *Éxtasis o las sendas de la santidad*, ambas entregas (casta y libertina) fracasan. Ambas encuentran su destrucción, su muerte, dejando al espectador en el vacío de las opciones de sendas de santidad que había diseñado un mundo racional y patriarcal. Jorge Rueda Castro explica muy bien este fenómeno al escribir que “Andrés y Esteban son figuras que divagan en medio de este des-orden precario con el marcado anhelo de volverlo un orden sustentado sobre creencias perennes. Sin embargo, las peculiaridades del entorno de los años 90 han borrado la permanencia y trascendencia del sujeto como eje y dador de sentido del mundo. Los años iniciales del siglo XXI no muestran un cambio al respecto. La vigencia de la obra, en consecuencia, se manifiesta en la forma como los personajes protagónicos se extravían, comunicacional y accio-nalmente, al interior de sus proyectos. Se vuelven --por lo mismo-- víctimas simbólicas de una matriz cultural cargada de titubeos, fragilidades y fracturas” (Rueda, 2010).

La obra de Griffero nos obliga a reconocer cuán inútiles resultaron los esfuerzos de los protagonistas por salir de esa medianía (la sociedad “normal”) transformada en el territorio de un inerte transcurrir, no sólo de su mediocridad sino de un mundo fallido, como son las vidas de los personajes y situaciones que acompañan a los protagonistas de esta obra: abuela desalmada, seres inescrupulosos, asesinos, adictos, no dueños de sí. Nos deja ante la necesidad de reconocer que las dos opciones pertenecen a una cultura occidental que,

según escribe Humberto Maturana en el prólogo a un libro imprescindible, *El cáliz y la espada*, de Riane Eisler (2005), se caracteriza por “las particulares coordinaciones de acciones y de emociones que constituyen nuestro vivir cotidiano en la valoración de la guerra y la lucha, en la aceptación de las jerarquías y la autoridad del poder, en la valoración del crecimiento y de la procreación, y en la justificación racional del control del otro a través de la apropiación de la verdad” (p. 12).

Ambos protagonistas no pueden sino “luchar” incluso contra sí mismos, estar “en guerra” contra su propia naturaleza, “doblegar” al espíritu o “conquistar” el placer infinito, todos verbos que se conjugan en un lenguaje que crea como realidad la “cultura patriarcal” sustentada en la concepción de que “poder y razón revelan dimensiones trascendentes del orden cósmico natural a las que el ser humano tiene acceso y que legitiman, de manera también trascendental, su quehacer” (ibid.).

Griffero, en esta obra, no da esperanza a ninguna de las dos opciones y en esto nos entrega una tragedia posmoderna y demoledora de arquetipos. Una obra que condensa escenográfica, actoral y dramaturgicamente algunos de los más altos valores teatrales de su amplia producción de artista Insurgente.



Éxtasis o las sendas de la castidad. Teatro de fin de siglo.

Ricardo Balic, Claudio Rodríguez.

Fotografía: Programa de investigación y archivo de la escena teatral. PUC.

Trilogía testimonial de Chile y la estética de la melancolía

Una de las vivencias de mi vida académica en la década de los 70 en Chile que recuerdo con afecto y nitidez, fue el encuentro con los textos de Susan Sontag en las clases de Luis Cecereu, académico del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile, a quien dedico este texto.

En Fragmentos de una estética de la melancolía (Sontag, 1987) se desprende la categórica apreciación sobre lo melancólicos que pueden llegar a ser los objetos, al referenciar el trabajo serio y prolongado que realizaron en fotografía Holger Trülzsch y Vera Lehndorff. Su obra consiste en una secuencia de fusiones del cuerpo de Vera en diversos entornos, desde idílicos paisajes africanos hasta tormentosos suburbios de Nueva York. Ella y su compañero iniciaron un proyecto de arte en el cual ningún ego heroico estaba invitado. Consecuentemente, sus fotografías fueron propuestas como el resultado de la coproducción de ambos, del entorno y de la máquina. Las imágenes obtenidas eran a su vez manipuladas para producir efectos de ilusión, de ambivalencia y metamorfosis, donde su cuerpo se mezcla con muros, ropas, telas, ventanas, que parecieran mantener la fuerza original de su inspiración y que podemos cruzar con proyectos visuales de la misma época en los cuales cuerpo y medio ambiente se funden transmitiendo una poética que apela a lo sublime, como fueron las performances de Ana Mendieta y sus registros fotográficos.

Las fotografías de esta pareja tienen en la actualidad más de cuarenta años; sin embargo, al observarlas transmiten una sensación de coetaneidad asombrosa. Son obras que pertenecen a una estética imbuida no por una forma particular de hacer y presentar las cosas, sino por una manera de sentirlas, operación que acoge plenamente Sontag (1987), reconociendo en ellas el estar constituidas por un compendio de deseos que contrastan contradictoriamente, impactando e inmovilizando.

La obra de Holger Trülzsch y Vera Lehndorff plantea que la naturaleza humana regrese a su ámbito original, desligándose de la figura que Da Vinci instala al diseñar al hombre como “medida de todas las cosas” (con sus brazos abiertos al interior de un círculo y un cuadrado), proponiéndolo como un Amo y Señor de la Tierra.

En un plano más íntimo, la obra manifiesta el deseo de desintegrar a la joven alemana que en la década de los 60 llegó a ser top model con el nombre artístico de Veruschka y devolverla al cuerpo de Vera. La obra arde en el deseo de liberar a la mujer-objeto que se multiplicaba en las primeras páginas de las revistas de moda y cuya imagen recogió Michelangelo Antonioni para la escena más relevante de la película (hoy de culto) *Blow-Up* (1966). Podemos apreciar, con el paso de los años, que el deseo de estos realizadores era honesto, no estaba enmascarado ni camuflaba el convertirse en otro producto comercializable. Al fundirse el cuerpo femenino en el entorno, no se ocultaba sino que apelaba a morir.

Lo que hemos referido nos instala en la convicción de que todo deseo poderoso es muchas veces un acto melancólico y que, en sus expresiones, crea una estética que podemos reconocer abrazando y conduciendo obras en distintos momentos de la vida de los más variados artistas y en diferentes siglos. Es uno de los estados del alma que construye caracteres, por lo que se le concede tanto valor y espacio como a la felicidad, al dolor o al odio, estando presente en proyectos memorables como los grabados de Alberto Durero, en la atmósfera de muchas de las pinturas de Sandro Botticelli y en el entrañable personaje Bip de Marcel Marceau, un payasito sensible, tímido y etéreo que acompañó al actor en los escenarios del mundo hasta que su protagonista tenía más de 80 años.

En el ámbito local, pocos poemas son más melancólicos que *Walking around* de Pablo Neruda. En él, lo que está en juego no es la añoranza de la mujer, ni del hacer, tampoco del sí-mismo o de un tiempo perdido. Es una oda al abismo imbuida de locuras en que imperan las afecciones tristes: “Sucede que me canso de mis pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra. / Sucede que me canso de ser hombre” es expresión pura y categórica de la añoranza de un no-ser, del deseo de desdibujarse a sí mismo para disolverse en una realidad en la cual no se tenga memoria.

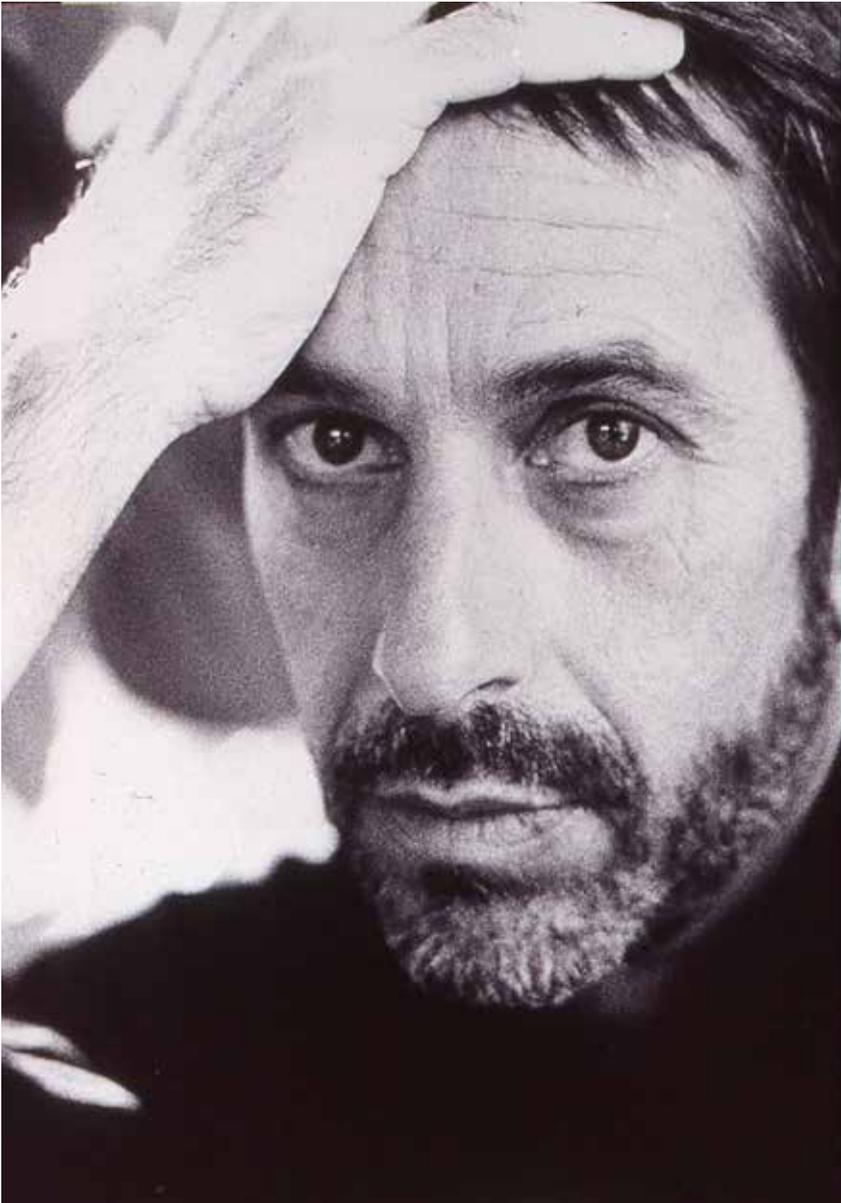
Para algunos artistas, el ingreso al mundo de la melancolía es el resultado de la consciencia de la densidad de sus estrategias estéticas, produciéndola

entonces desde el material mismo con que trabajan, como es el caso de Tadeusz Kantor en *La clase muerta* (1975), espacio poético en que comparecen los inicios del siglo XX, y de la Trilogía testimonial de Chile, que dirigiera Alfredo Castro, donde lo que comparece son los años finales del mismo siglo.

La Trilogía testimonial de Chile inicia una estructura dramática basada en la rupturista manera de abordar el arte en los albores de la posdictadura. *La manzana de Adán* (1990), *Historia de la sangre* (1992) y *Los días tuertos* (1993) surgen de una investigación basada en el cruce de los lenguajes artísticos y de la persistencia en el tiempo de una mirada desde el teatro al alma humana, cristalizada en un espacio tan concreto como ambiguo: la patria. (Para la historia de la compañía, recomiendo la lectura de la tesis de Gabriela González, 2010, U. de Chile).

Retrospectivamente, el ciclo completo realizado por el Teatro La Memoria se puede leer como un proceso continuo de experimentación que va desde *La manzana de Adán*, la cual surge en la inspiración de Alfredo Castro ante el proyecto editorial y expositivo de fotografías y textos de Paz Errázuriz y Claudia Donoso (sobre travestis). Las imágenes de *La manzana de Adán* (1990), posible de encontrar reeditado por *Metales Pesados*, son llevadas a un teatro donde la relación texto/narrativa es vehiculada por actuaciones que hacen bascular constantemente al personaje, con la sola presencia del actor (pre expresividad, en el lenguaje de Barba). Esta dialéctica hace eco en un espacio escénico que se separa, funde y confunde con el espacio real (siempre alternativo) que acoge a la obra.

Luego, el Teatro La Memoria pasará a una propuesta de construcción de obra codificada en clave corporal, *Historia de la sangre*, ofreciendo un instante de teatralidad posmoderna que generó su identidad y su estética. Finalmente, para *Los días tuertos*, explora en el territorio más vertiginoso de las artes: la creación de una atmósfera que destruye los límites aceptados en su tiempo para el lenguaje teatral, extendiéndose hacia la performance. Además, rompía los marcos de la comprensión, instalándose por momentos más allá del lenguaje domesticado, eco certero de lo que Gilles Deleuze llamó “un acontecimiento”, que, en este caso, permitía que todo fuese transformado por el fluir de la poesía, la cual, generalmente, no puede ser sino incomprendida. *Los días tuertos* llevó el proceso creativo del grupo a una experiencia teatral que ya no era una obra más para comentar. Apelando a vivenciarla, invitaban a dejar a “la loca de arriba” (nuestra mente) en silencio total.



Teatro La Memoria. Alfredo Castro.

Fotografía: Programa de investigación y archivo de la escena teatral. PUC.

El equipo de actores que lideraba Alfredo Castro, con el apoyo de la psicóloga Francesca Lombardi, la escritora Claudia Donoso, el músico Miguel Miranda y el artista visual Rodrigo Vega, dejaron en esta trilogía una lección a no olvidar de lo que puede ser el cruce entre experimentación artística y el testimonio de lo silenciado del alma nacional. La Trilogía ofreció algunos de los más radicales y eficientes instantes teatrales realizados entre milenios y estos indiscutiblemente brillan bajo los signos de la melancolía y de lo insurrecto.

Los personajes que Alfredo Castro y sus actores crean en este contexto, poseían el factor común de estar encendidos por el deseo de llegar a las ruinas de sus almas y reconciliarse con sus despojos, para luego transformarse ellos mismos en una ruina. Se presentan ante el público físicamente contruidos por líneas corporales que alteran constantemente las direcciones de sus desplazamientos, con movimientos y contramovimientos. Cada discurso es a su vez acompañado por un contradiscurso, dejando en evidencia la lucha permanente entre el deseo de ser y el de no-ser, contradicción que los inmoviliza en el sentido que señala Sontag en su texto antes citado.

Sin referirse ni en un solo parlamento a la política, La manzana de Adán ponía en contacto directo dos situaciones que estaban en el corazón de la polis de ese momento: la atmósfera de desolación que vivía la democracia chilena que intentaba perdurar en medio de una vigilancia nada discreta por parte del dictador, quien solo en apariencia había renunciado al poder político de la nación, y las derivas de aquel ciudadano no-típico, el homosexual, que vivía a los inicios de los años 90 en Chile sus primeros pasos de libertad, en una sociedad que solo años atrás lo había torturado en el más emblemático de los barcos de la Armada, La Esmeralda, por ser lo que su alma le señalaba ser.

La convocatoria inicial fue en una casa semiderruida del Barrio Bellavista (Capellán Abarzúa 4). En ella, los personajes ya la estaban habitando cuando el público entraba y se acomodaba en espacios sin señaléticas preestablecidas. Desde el principio, todo era cercano, limítrofe y verídico. Un acontecimiento que hacía sentir que lo vivido no era una representación sino el instante privilegiado de múltiples confesiones en torno al ser-en-clandestinidad, al ser-en-el-dolor, a la exclusión de seres que no pueden acceder a la plenitud social.

Su temática profundamente humana reconstruye el miedo y el sentimiento de marginalidad de un país con heridas abiertas, apurando el paso hacia esas violaciones también de los derechos humanos, pero de carácter ontológico y no directamente político. Cada personaje interpretado por Alfredo Castro, Luis

Gnecco, Amparo Noguera, Rodrigo Pérez y Paulina Urrutia, estaba diseñado como una sutileza fantasmagórica. Susurraban sus historias como si se las contaran una vez más a sí mismos. La homosexualidad era el lugar común, como lo era igualmente el trato despectivo del entorno social, el miedo a la confrontación ante los padres, a la vergüenza de aceptar que finalmente es el deseo el que nos mueve y que sobre él permanentemente la autoridad ejerce violencia, como se puede apreciar de manera descarnada en la desolación de Adán y Eva expulsados del Paraíso en el fresco que pintara Masaccio en Santa María del Carmine, Florencia, la capilla en los albores del Renacimiento.

La manzana de Adán hecha teatro sacaba al travestismo de su condena social, de la marginalización permanente, de su asociación directa con el comercio sexual y de ese cruce odioso con el sida, para instalarlo en la primera línea de los derechos a restituir en una sociedad que volvía a la civilización después de casi dos décadas de barbarie. Esta revolución incipiente del deseo de ser en plenitud desde la diversidad se ofrecía ante una sociedad que solo veinticinco años después (2015) inició el reconocimiento jurídico de los géneros.

Su propuesta escénica era también eco certero de la mirada amplia al presente, resuelta desde un interesante trabajo con el site-specific. La escenografía era el espacio global que acogía a la obra y a los espectadores, siendo siempre presentada respetando esa simbiosis de la precariedad real y la poética. La casa física y literalmente semidestruida en que fue estrenada, correspondía a la imagen perfecta de las ruinas de una ciudad después de la batalla. Esos personajes, al igual que el público, podían reconocer en los fragmentos instantes interrumpidos de sus propias vidas, partículas del átomo desintegrado de la sociedad que, al no oler ya a pólvora, hacía intuir que ahora se reescribirá la historia.

Historia de la sangre es el segundo proyecto del mismo grupo de realizadores, poniendo esta vez en escena una serie de relatos con el eje común de la ejecución de un asesinato. Nace de la investigación realizada por Alfredo Castro, Francesca Lombardi y Rodrigo Pérez, quienes recuperan la memoria de algunos protagonistas de su propio encierro en cárceles y hospitales psiquiátricos. Complementaban la investigación con acciones de sangre profusamente archivadas en la crónica roja nacional. Desde allí se enfocan en personas que habían cometido crímenes pasionales. En vidas que habían experimentado el salto cuántico de su devenir, al haber matado por amor.

Los protagonistas eran Isabel, la Mapuche (Maritza Estrada), que, atormentada por las descalificaciones eternas, quiere asesinar su apellido y etnia. Rosa (Amparo Noguera), digna de un film de Tarantino, asesina a su pareja, lo descuartiza y reparte su cuerpo por Santiago. Cachito, el Chilenito Bueno (Rodrigo Pérez), mozo que asesinó a su familia y vive obsesionado con Bernardo O'Higgins. La Gran Bestia (Francisco Reyes), campesino que, bajo el signo de Caín, mata a su hermano. El Boxeador (Pablo Schwarz), asesino y pedófilo; y la Chica del Peral (Paulina Urrutia), víctima de incesto y asesina de sus hombres.

Los recursos escénicos de esta obra, incluyendo la sinergia de las actuaciones, están insertos en un estilo pop próximo al cómic, sin recurrir a lo esperpéntico ni a imágenes caricaturescas, gracias a la calidez de actuaciones que diseñan personajes suspendidos en profundas emociones. Estos, aunque nacen desde las cárceles y manicomios en que viven sus protagonistas, se desvanecen y, lejos de convocar en la escena su historicidad o realismo documental, son instalados en su esencia, en su acción demoledora, rupturista e inevitable como toda tragedia.

En la obra, sus vidas transcurren en un territorio indefinido, más mental que físico, lo que la hace inmediatamente atemporal. Tanto la narrativa de sus historias como la interpretación rompen las lógicas del espacio y del tiempo, confundándose. Las acciones son presentadas en forma intermitente: pequeñas anécdotas que tienen calidad de fragmentos de vida que solo se completan en la mente del espectador.

Los personajes de esta obra nunca logran ser ellos plenamente, ya que su complemento estaba en quien había partido. Llevan “el peso del mundo en sus cabezas”, como expresa el Chilenito, buen trabajador de bar interpretado por Rodrigo Pérez. Al haber asesinado al objeto de sus deseos, han creado la máxima distancia con quienes añoraban la proximidad total, situación que condena a estos personajes a vivir eternamente la incompletud, a fluir vertiginosamente en añoranzas, alimento favorito de la melancolía.

Esta lucha sin tregua de los personajes se refleja en aquel estado de péndulo que vive del avance y retroceso de sus recuerdos, de la resignación ante lo irremediable de sus pérdidas y de la urgencia por revivirlos. Viven suspendidos en la explosión continua de ese segundo fatal en que todo cambió. Del recuerdo amoroso de quien se ha asesinado y del odio vivo del porqué se le mató. Esta dialéctica es acogida en los gestos fragmentados de cada actor y en los saltos de



Historias de la sangre. Teatro La memoria.

De izquierda a derecha: Pablo Schwarz, Paulina Urrutia, Francisco Reyes Rodrigo Pérez, Amparo Noguera,

Fotografía: Octavio Amaro. Programa de investigación y archivo de la escena.

las narrativas que pasan de escena a escena sobreponiéndose, interrumpiéndose más que fluyendo.

Si hacemos un close-up en uno de sus personajes, podremos ver claramente lo señalado. Por ejemplo, en el personaje representado por Paulina Urrutia, la Chica del Peral, quien en forma categórica reúne los principios teatrales propuestos en la globalidad de la puesta en escena. La Chica del Peral llega al grado de deconstruirse incluso fonéticamente, mutilando sus discursos verbales, interrumpiéndolos con sonidos onomatopéyicos que provienen más de su alma que de su garganta.

La Chica del Peral se presenta físicamente construida por líneas corporales que alteran constantemente las direcciones de sus desplazamientos con movimientos y contramovimientos que los destruyen, como si nada pudiese consolidar un “agenciamiento”, como propone Deleuze en su texto *Mil mesetas* (2010), esa instancia en la cual un individuo logra atesorar, juntar, construir memoria y certeza.

La estética de su actuación está inserta claramente en un estilo pop próximo al cómic, sin caer en una imagen caricaturesca, gracias a un concepto de actuación que retiene a los personajes suspendidos con sus emociones. Su gestualidad “extravagante” obedece claramente a los ecos materiales de un ser que pretende expresar lo inaccesible. La melancolía se consume en su vida inconclusa, en sus desplazamientos y diálogos que se interrumpen constantemente en el conjuro de un orden que no llega.

Los días tuertos cerrará la Trilogía testimonial de Chile y, con ello, una experiencia teatral fértil en exploraciones de arte abiertas al alma de los sectores más maltratados por los individuos e instituciones del país. El texto fue escrito por Claudia Donoso y es una ensoñación que evoca a distintos personajes relacionados con lo circense, lo teatral, la lucha libre y los magos, pudiéndose leer como una metáfora lúcida y valiente sobre la fascinación y el vértigo contenido en el mundo del espectáculo cruzado por la evidencia de la muerte.

Los protagonistas de esta obra parecieran poseer esa misma certeza que hizo perderse para siempre a todo el pueblo del poema 24 del libro *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*), escrito por el argentino Oliverio Girondo:

El 31 de febrero, a las nueve y cuarto de la noche, todos los habitantes de la ciudad se convencieron de que la muerte es ineludible.

Enfocada por la atención de cada uno, esta evidencia, que por lo general lleva una vida de araña en los repliegues de nuestras circunvoluciones, tendió

su tela en todas las conciencias, se derramó en los cerebros hasta impregnarlos como a una esponja. (p. III)

Los días tuertos es, a mi juicio, la más melancólica e insurgente de las tres obras. En ella, no solo los personajes sino la situación misma que los convoca están basados por ese ente alado (la melancolía) que Durero recreará como uno de los cuatro “humores del ser”, siendo los otros tres el colérico, el flemático y el sanguíneo. En esta obra, la paralización es completa y todo se ve atrapado en los impulsos irreconciliables del alma que no permite cristalizar un gesto, una acción, una emoción precisa.

Asistimos entonces a una situación que no se desarrolla jamás. Al ensayo constante de un algo que no sucede, como en la película *El estado de las cosas* (1982), de Wim Wenders, cuando el equipo de cineastas de un film se queda sin cintas para seguir filmando y deben esperar a que el productor viaje y regrese de Los Ángeles con más material para seguir rodando, intertanto que se transforma para el grupo en una eternidad desolada y paralizadora.

Los protagonistas de estos días malos (tuertos, en el lenguaje de las prostitutas) son el Mago (Pedro Vicuña), su asistente (Paulina Urrutia), la Momia de Guanajuato, personaje de la lucha libre en versión nacional (Rodrigo Pérez), Mabel Retamales (Amparo Noguera), que cree ser una actriz extranjera muy famosa, y el Ángel de una cuidadora de tumbas, Chichi Zarzosa (Verónica García-Huidobro).

La obra se resiste a la escritura testimonial o analítica y, en parte por ello, es difícil encontrar en la crítica de la época una narrativa, a favor o en contra, de la cual se pudiera recrear su dramaturgia, sobre todo si por dramaturgia continuamos entendiendo un ejercicio literario estructurado en imaginarios maravillosos que ya tienen 2.500 años. La obra transcurría en espacios teatrales; sin embargo, renunciaba a muchos de los recursos atesorados por este arte, instalándose en un acto de presentación de seres desdibujados intencionalmente por el proceso experimental. Personajes que solo pueden surgir de la conciencia de que toda obra de arte es un proceso abierto en el cual finalmente se escenificarán los fragmentos de los fragmentos. Un ejercicio que, aunque suene grandilocuente, instala a la creación en ese espacio de plena libertad, expresividad y poética que genios como el de Artaud han sabido reclamar y que, en la escena chilena, hacen ecos en montajes puntuales: *Éxtasis o las sendas de la santidad* (1994), de Ramón Griffero, *Malinche* (1993), de Inés Stranger, e *Infierno* (2003), de Mauricio Celedón, instancias ante las cuales podríamos reconocer, que se han ganado el derecho a no ser entendidas.

Los días tuertos comparte con las obras anteriores de la Trilogía... la poética del verbo, el surgir de matrices testimoniales, el presentar y no representar vidas de una marginalidad inabordable en el discurso artístico local. El salto al abismo en los espacios de intertextualidades, la generación de alusiones cifradas y símbolos crípticos. Como tercer experimento, los llevó a un teatro que definitivamente no estaba hecho para ser comprendido, como muchas obras de las artes visuales tampoco lo son, ni lo son muchas de sus hermanas de la performance y de la danza de fines de milenio: textos, escenografía, actuaciones y personajes eran el balbuceo de un mundo que (yo quisiera imaginar) ni sus creadores entendieron completamente, para así poder afirmar que en realidad fue un instante de valor ritual, un pequeño milagro al cual nos invitaban esos personajes provenientes del hacer artístico pre farandulero, anti mercancía, familiar, próximo a la artesanía, a lo sagrado y al engaño.

Sus gestos extravagantes obedecían a los ecos de seres que pretenden comunicar lo inaccesible a través del lenguaje. Eran en ello testimonios de los límites de la expresión. Consumían sus vidas inconclusas, sus derivas y diálogos, conjurando un orden que no podía llegar a esas vidas construidas sobre historias de abusos, incestos, abandonos y violencias.



Los días tuertos. Teatro La memoria.
De izquierda a derecha: Paulina Urrutia, y Noguera, Verónica García- Huidobro
(atrás)
Fotografía: Paz Errázuriz. Programa de investigación y archivo de la escena teatral.

Andrés Pérez, un actor para no olvidar

Escrito desde la rabia

No fuimos amigos con Andrés Pérez, ya que jamás nos encontramos plenamente, aunque compartimos miles de horas, empeños y creaciones en el privilegiado escenario de arte y vida que es el Théâtre du Soleil. Caminábamos en paralelo. Su senda era mucho más madura que la que transitaba yo en esos días. Sin embargo, nuestras diferencias no impidieron que por casi dos años fuese su colaborador en el proceso de maquillar su cabeza y espalda, siendo mis ojos y manos una pequeña extensión de su talento para transformarse en ese otro que se llamaba Gandhi. Tampoco impidieron que fuera a mí (posiblemente entre otros) al que recurriera para reclamar por el maltrato que se daba a su autoría en Chile, bajándolo de proyectos que poseían interés justamente por ser concebidos desde su talento, situación que se dio con mucha fuerza cuando se realizó sin él la película sobre El desquite (1995) y, posteriormente, cuando se le quitó el espacio de Matucana 100, sin entregarle a cambio un lugar a la altura de su talento.

Como se podrá apreciar a continuación, el territorio de la escritura en este texto no se instala desde una estructura teórica o analítica, sino de un sentimiento fundado en la rabia, en esa que inspira la muerte prematura de quien la proximidad profesional me hizo respetar. Esta rabia se nutre, por una parte, de más de diez años en que lo vi, una y otra vez, emprendiendo proyectos en los cuales no ocupaba el lugar que mejor le quedaba: el de actor. Egoístamente, como espectador, no es otro el sentimiento sino la rabia lo que se siente al no haber podido disfrutar más de un actor certero y bien inspirado.

Por otra parte, este sentimiento conecta con la oscuridad de su muerte

ensombrecida, no por una maldita enfermedad, sino por el velo de marginalidad con que la sociedad chilena la cubrió. Para la memoria de quienes se forman en el oficio que Pérez dignificó, escribo responsablemente que la comunidad chilena teje cada día un dispositivo sistemáticamente institucionalizado e hipócritamente sustentado por la mayoría (ya que, en definitiva, forma parte de la cultura del país), para anular (asesinar) social o materialmente a todo miembro que sea homosexual, proletario (popular o étnico) y artista (así, sin apellidos de académico, analista, etc.).

A riesgo de molestar incluso a la dolido memoria de quienes lo quieren (y quisieron), me permito señalar que lo anteriormente expresado es el triángulo perverso que sus compatriotas diseñaron en su entorno y que, no me cabe ninguna duda, lo llevó a la muerte.

Inicio esta aproximación por la más arcaica y menos relevante de las tres censuras que sobre su ser y su hacer caían: su opción sexual. Esta incidió poco y casi nada en la construcción de su discurso artístico. No defendió ni estilo ni posturas de género. Trascendía a ellos plenamente, como la mayoría de los grandes realizadores. Simplemente no la problematiza y solo la abordó al final (ya enfermo) en *La huida* (2001), lo que no la transforma en discurso gravitante.

Sin embargo estaba allí, latiendo en medio de una sociedad homofóbica maestra en generar argumentos que le mezquinaba apoyos, dispuesta además a golpearlo sistemáticamente para empujarlo al underground, reservado para aquel al que se le teme y al cual se empuja para que avance en los lindes de su negación social, ya que no lo pueden detener (práctica que ya fuera usada con Gabriela Mistral para mantenerla alejada de Chile hasta su muerte).

Ahora bien, dado el tratamiento discreto que él siempre le imprimió a su vida privada y la ausencia del tema sexual en el eje de su poética, su opción podría no haber sido determinante para cerrarle todas las puertas, a no mediar una segunda área de marginalidad proveniente de su condición sociocultural.

La comunidad para la cual se entregaba es, a todas luces, clasista. Ese "indio" que cariñosamente describe Maurice Durozier (2002) en un artículo de la revista *Apuntes de Teatro UC* consagrado a Pérez, no da cuenta (tal vez porque no lo hemos informado suficientemente los chilenos que conocemos a ese brillante actor francés) de que, en estas latitudes, viene acompañado con un solo apellido: de mierda. Pocos argumentos se requieren para demostrarlo. Basta observar la marginación de las etnias locales y el trato despectivo que en

todas las clases sociales se aplica sobre la sabiduría de los pueblos indígenas, su estética, sus sueños, su cultura; y si esto no bastara, observemos por un segundo la negación que se hace sobre sus legítimos reclamos territoriales.

Pérez pertenecía al pueblo. Venía de la pampa expandiendo esa figura diseñada con piel morena y cabeza negra que es evitada en la imagen que Chile se da de sí mismo. A los morenos se les saca de las instancias colectivas que den señas de identidad, incluso de los programas publicitarios de las grandes tiendas que venden en el soleado Norte. Su aspecto, bello por cierto, no encajaba en el formato del galán, trinchera desde la cual han resistido a la pobreza algunos de sus compañeros de generación, permitiéndoles compartir el teatro con la televisión en un matrimonio que, aunque dudoso en capacidad para preservar el talento, es una solución económica real en el medio nacional.

La tercera censura que se instalaba en su camino estaba concentrada en atacar su evidente desprecio por el arte mercancía, por el capitalismo salvaje y los valores de un mundo que la sociedad chilena no ha estado dispuesta a cambiar y que sus gobernantes han defendido a ultranza. Andrés Pérez, como Artista, trabajaba desde un discurso comunitario, solidario, grupal, libertario e insurgente, ajeno a la amalgama bastarda del espectáculo como negocio, manteniéndose indómito y siendo un catalizador de miradas sustentadas solo por la fuerza del talento. Era un líder y denunciaba las fisuras de un mundo capaz de cuestionar valores que solo poseen peso por ser costumbres. La ideología del capital encontraba en Andrés a un peligroso contrincante que comprendía perfectamente que “hemos pasado en pocas décadas al siguiente silogismo: ‘todo es económico’, es decir pragmático, es decir natural. Sin embargo, el pragmatismo, por extraño que esto pueda parecer hoy, no es otra cosa que una ideología” (Bourriaud, 2015, p. 103).

Estas ideas, que hoy circulan y se extienden desde intelectuales y artistas de todo el planeta, Andrés ya las había comprendido y sabía que, si se compartían, era posible cambiar (incluso radicalmente) el modelo; como también sabía que, si se expresan desde el arte, molestan profundamente a los sostenedores (sensores) del sistema actual de la sociedad.

Andrés Pérez, a pesar de marcar un hito en la historia del teatro chileno con *La Negra Ester* (1988), desde donde su teatro popular de nuevo cuño se imponía, y de ser reconocido internacionalmente como joven artista emblemático del Chile posdictadura, solo contaba con la plataforma que le daban personas muy puntuales, quedando en ello la institucionalidad política y ar-

tística (universidades incluidas) en la vergonzosa lista de quienes colaboraron en su destrucción. Aunque duela reconocerlo, Andrés es un “suicidado por la sociedad” (Artaud). ¿Cuánta rabia le da esto a usted?

El actor que no quiero olvidar

Su trabajo de actor es una lección a no olvidar. Contacté con él en la última fase de las representaciones del espectáculo *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Camboya* en el Théâtre du Soleil (1985). Allí la eficacia de sus gestos rememoraba un tiempo que el Chile occidental no conoce. Su cuerpo sí sabía de grandezas ancestrales, del gesto que nace en la trascendencia de un arte todavía perfumado del ritual que en el norte altiplánico vive hasta hoy. Andrés supo emanar una elegancia prehispánica que hacía eco en la milenaria cultura asiática.

Económico, certero, su figura apoyaba el viaje de los espectadores a Camboya. No tenía un rol principal, pero era uno de los motores del espectáculo, representando varios personajes de diversa importancia en la dramaturgia, incluso algunos sin texto.

Su humor en las impredecibles bambalinas del Soleil se contagiaba desde un anónimo chino llamado Chi Li, hasta conmovier con un soldado manco y ebrio de dolor que entraba a escena como una flecha hasta estrellarse contra el muro. Se detenía y daba la impresión de estar suspendido en un territorio que perdía contextura. Todo a su alrededor se volvía blando, pantanoso, desigual e inestable. El soldado que representaba estaba hecho de agua (sudor y estiércol), no con carne. Su cuerpo tiritaba entero. Solo su sentimiento de fidelidad, la urgencia de transmitir el mensaje a sus superiores, le hacía sostenerse en pie. Enfrentaba a los generales contándoles que él junto a sus compañeros, por días enteros, avanzaron a través de la selva en territorio comunista. Iba orgulloso de sus pertrechos de guerra enviados por los norteamericanos, deseoso de probar su eficacia, seguro por la industria bélica que los sostenía, hasta que fueron sorprendidos y masacrados por un enemigo invisible que se dejó caer sobre sus sueños y sus vidas, cortándoles no solo la huida sino toda esperanza de futuro esplendor. Era la derrota total de Camboya en boca del soldado desconocido.

Lo espectacular es que, mientras hablaba, todo se veía, todos lo veíamos. Cada noche, el cocinero camboyano del teatro estaba allí, desde un rincón, mirando este fragmento de la obra. Un texto breve, una actuación de escasos

minutos al interior de una pieza que duraba 8 horas y que demostraba aquello que solo los maestros materializan: no hay personaje chico. Era extraordinario y lo remarcó incluso la prensa parisina, mezquina en general en sus apreciaciones de ese espectáculo.

En octubre de 1986, Andrés vendrá a Chile, lo que lo privará de ir a la India, horizonte del nuevo proyecto del Théâtre du Soleil. En Santiago dirige Todos estos años, con actores que integrarán luego el primer elenco de La Negra Ester. Regresará a Francia para los inicios de La Indiada, o la India de sus sueños (1987). En el Soleil había un sentimiento generalizado entre los miembros más “pequeños” que veíamos en forma natural a Georges Bigot como Gandhi y a Durozier como Jawaharlal Nehru. El año anterior (1986), Bigot había ganado el premio al mejor actor francés interpretando a Norodom Sihanouk y físicamente daba la figura de Gandhi.

Los experimentados del Soleil estaban más libres de prejuicios. Ariane Mnouchkine, maestra capaz de imaginar todo, nunca evidenció preferencia en sus inicios. Allí estaban los textos de Hélène Cixous y los personajes flotando en un espacio del cual, tal vez, los actores podrían hacerlos descender.

Las cosas pasaban rápido y simultáneamente, por lo que no logro vislumbrar el momento exacto en que Andrés, el que no fue a la India, el que no vio los ojos de esos devotos encantados en el Ganges, sus danzas hipnóticas, los cantos a dioses en rituales multitudinarios, el que no participó en Delhi del aniversario del asesinato del Mahatma, ni recorrió sus espacios, comenzaba --sin embargo y antes que nadie-- a dar signos del alma teatralizada de Gandhi.

El tiempo y los ensayos pasaban. Andrés adelgazaba y el parecido físico con Gandhi se estrechaba. Llegó finalmente el momento en que Ariane solo le permitió a él probar ese rol que, por meses, ensayaba paralelamente con Georges Bigot. El personaje era suyo, él lo había traído, tenía ahora el tiempo y la ruta para depurarlo.

Su personaje surgió de la entrega, de la obstinación, del delirio poético, de la ambición profesional. No dejó espacio a otros horizontes, se cerró incluso antes de que su maestra lo deseara, y en esto fue mezquino con el conjunto (no probando otros personajes), eso sí, para dar a Gandhi una forma convincente y conmovedora que duró dos años.

En la construcción definitiva de su Gandhi, las indicaciones cotidianas de Ariane fueron primordiales. Le pedía quedarse en lo concreto, retener el gesto, endulzar al anciano sabio y terco.

La historia contada en este espectáculo mostraba a un Gandhi que vivía el viaje desgarrador del padre que ve la destrucción mutua de sus hijos (la división de India entre hindúes y musulmanes). Se hacía evidente el costo emocional que este viaje significaba para el actor. Se hizo lejano, concentrado. Se volvió lento incluso en otras actividades.

Calvo, delgado, con el peso de una historia magnífica por contar, reaccionó buscando un caparazón. Comenzó un día a maquillarse de espalda al sitio desde el cual lo podría ver el público. Era el único de los personajes fundamentales de esta epopeya que lo hacía. Un gesto que se respetó, sin dejar de comentarse en las calles de ese laberinto en que se transformaba el camarín y en el que se vivía, como en otros espectáculos de este maravilloso grupo, una aventura paralela que alimenta el nivel poético y delirante del espectáculo. Andrés, durante el desarrollo de la obra, cuando no estaba en escena (que era solo en algunos actos), se mantenía en personaje, y entre las actividades que asumió, repartía agua y comida a los “barrios pobres” de esa India paralela (la zona de los actores bajo el escenario del Soleil).

Lamentablemente (y la palabra queda corta), no lo volví a ver como actor, ya que cuando lo hizo, estaba yo fuera del país. Ahora no me queda más que testimoniar sobre su talento, agradecer su entrega y enrabiarme contra mis propias faltas en no haber levantado más la voz en su defensa a pesar de que reconocía en él a un Artista, de esos que son escasos y a quienes la sociedad les pone obstáculos hasta silenciarlos, tal como antes lo hizo, entre otros, con Violeta Parra, Rodrigo Lira, Armando Rubio.

La rabia que declaro, y que me inspira al escribir sobre Andrés, proviene también de la presunción fundada de que, a no mediar el amor que tenía por su país, tendríamos en Europa a un actorazo (vivo, emotivo, enigmático y tremendamente disciplinado) para regalarnos con personajes que sabría encarnar, transformarse hasta llegar a ser un otro radical, inquietante al borde de desafiar la realidad y la cordura. Ese fue su don bíblico, ser actor; y, a mi modo de ver, es donde su talento demostraba siempre ir a más. Por los artistas que vienen, a este actor no lo debemos olvidar.



Gran Circo Teatro. Andrés Pérez.

Fotografía: Julio Astudillo. Programa de investigación y archivo de la escena teatral PUC.

Los signos de la Negra Ester

De la fértil producción artística de Andrés Pérez en su faceta de director, es indudable que su herencia queda intacta en *La Negra Ester* (1988), obra que, para Marco Antonio de la Parra, ya en sus primeras presentaciones marcaba un antes y un después en la historia del teatro chileno. Nada que debatir al respecto. Se trata de uno de los hitos más luminosos del diálogo arte y ciudadanía en el Chile de la transición. Con más de un cuarto de siglo, mantiene una vigencia arraigada en la sinfonía de signos que la constituyeron y que, a mi juicio, invitan a un análisis no estructural sino sensual de ellos, lo que a veces resulta más eficiente y profundo a la hora de adentrarnos en una obra de arte que vive el proceso de transformarse en un clásico.

Su primer signo es la efectividad de época de un proyecto de arte que surge ejerciendo de fuerza centrípeta para una serie de sentimientos dispersos, transformándose a las pocas funciones en un verdadero fetiche nacional a cuya ceremonia había que asistir, puesto que curaba desde la pena hasta el miedo, reconciliaba los ánimos y restauraba a la proscrita cultura popular enaltecéndola y democratizándola, al punto que su texto alcanzaba para todas las sensibilidades y posturas políticas del Chile que se asomaba a la nueva democracia a principios de la década de los 90.

Una parte importantísima del éxito inicial de la obra provino de su puesta en escena rupturista en una sociedad ávida de aperturas, en la cual los garabatos, entonces signos lingüísticos poco habituales en la esfera pública, se entendieron como “chilenadas”, y el muro invisible de la Plaza Italia se fisuró para que, primero en el Cerro Santa Lucía y luego en el eriazó que dejó el edificio de la Embajada de Francia en Vicuña Mackenna (en parte, emplazamiento actual del Museo Violeta Parra), se vieran poblados de connacionales que se

mezclaban sin rencores manifiestos en las galerías no numeradas de una carpa de circo.

El espacio escénico de esta obra fue novedoso en tamaño y en la precariedad material de sus componentes. Su diseño lograba enrostrarnos un puerto, San Antonio, alzado, como en las grandes epopeyas, con restos de naufragios. En sus puertas, ventanas y muros de tablas, se entrecruzan los fragmentos de un amor bohemio con los restos de miles de naufragios que aportábamos los chilenos desde innumerables latitudes, atraídos al país en ese instante por el perfume de la civilización después de diecisiete años de la pestilencia que exhalara la barbarie.

La escenografía acogió en su piel teatral los signos para la reconciliación de la fragmentación de la memoria y de lo social, ofreciéndose construida sobre la base de desechos, de fragmentos poéticamente conexos, utilizando para el suelo pastelones contruidos con trozos de baldosas, en tanto que sus muros se dibujaban con balcones que parecían siempre estar a punto de caerse, arrastrando viejas puertas y ventanas.

Los actores y actrices se dibujaban en medio de una poética de ruinas que Walter Benjamin aplaudiría... Allí estaban actuando entre los retazos de las promesas de una modernidad que quería hacer de Chile el escenario de la primera revolución socialista/pacífica, y que había terminado con un país ocupado por su propio ejército. Esta escenografía era una metáfora asertiva de la “nostalgia reflexiva” que propone la académica, ensayista y fotógrafa Svetlana Boym: “La nostalgia reflexiva valoriza los fragmentos de memoria y temporaliza el espacio (...) Revela que el deseo y el pensamiento crítico no se oponen, del mismo modo en que los recuerdos afectivos no nos privan de sentir compasión, reflexionar críticamente o juzgar” (Huyssen, 2011, p. 49).

Las actuaciones, con diseños corporales impecables, estaban dibujadas con un vestuario que daba permanentemente la sensación de haber salido en ese mismo minuto de una tienda de ropa usada, y no precisamente norteamericana ni europea. Sus movimientos individuales respondían en todo instante a la conciencia del conjunto, ofreciendo un trabajo coral, no-coreográfico (que Andrés pudo aprender profundamente en el Théâtre du Soleil), y que, en síntesis, implica que el gesto individual no se neutraliza en uno colectivo, sino que mantiene su absoluta singularidad en sintonía con el conjunto. Esta utilización del espacio por cuerpos permanentemente diseñados lejos de todo realismo, fue absorbida sin excepción por un elenco prodigioso en talentos individuales y

capaz de crear una atmósfera tan sólida que, incluso viendo la obra en repetidas oportunidades, se le perdonaban momentos insistentes o escenas disparejas, haciendo carne aquello que se dice sobre que lo “perfecto” es un tema de la técnica (téchne), en tanto que lo “imperfecto” lo es del arte (poiesis), y es allí donde se manifiesta la carga de humanidad que hace relevante a una obra.

Otro signo imprescindible que aportará esta “Negra” es la seducción de los sentidos desde una atmósfera sonora sostenida sobre “cuecas choras” y “jazz huachaca”, que servían de acompañantes a versos que se deslizaban sin encontrar oposición alguna. Cuerpo y música unidos en el actor, recuperaban esa alianza milenaria de significado y emoción que surgía con toda su potencia de sonidos originales, generando un ámbito en que recitar, declamar y cantar se compatibilizan con caminar, correr y bailar.

Que el texto lo firmara Roberto Parra no fue casual, sino otro signo que aportaba La Negra Ester: el de la recuperación de un mundo trizado cuando comenzaba a mostrar lo mejor que tenía. La década de los 60 y los inicios de la década de los 70 en Chile no han sido lo suficientemente estudiados y todavía la gravitación de la crisis política en que concluyó no nos deja ver el cómo una generación de artistas caminaba hacia una orientación espiritual de muy alto vuelo, en la que nuestras raíces ancestrales se abrazaban con sueños de futuro generosos, colectivos y sustentables.

En esta conjunción sinfónica de signos, tenemos que agregar el trabajo que la obra propuso en términos de maquillaje expresionista. Los actores y actrices osaron investigar en el feísmo y lo grotesco, encaminado muchas veces hacía rostros payasescos que se instalaron en un límite movedizo y difícilmente habitable, en el cual caricatura y humanidad coexisten perturbando profundamente al espectador, como lo hacen algunos personajes populares en las pinturas de Goya.

En la obra está también la directriz de una atmósfera simple proveniente del “teatro pobre” que señalara Grotowski, esto en el sentido de dejar el peso de la dramaturgia al trabajo del actor. Andrés fue fiel a su propia estética y no siguió en esta obra el efecto magnífico del espacio esplendoroso del Soleil, sino que iluminó en forma focalizada el trabajo actoral. Le dio lugar, acciones, escenas, a cada personaje para desarrollar su historia. Permitió intimidades y trabajos corales. Un equilibrio maravilloso entre el reino de la palabra y los instantes en donde el gesto gobernaba. También nos heredó la construcción de personajes desde códigos gestuales que siguen siendo un ejemplo de lo que, en



La negra Ester. Gran Circo Teatro.
De izquierda a derecha: Andrés Pérez, Rosa Ramírez, Pachi Torreblanca, Alejandro Ramos
Fotografía: Cecilia Jara. Programa de investigación y archivo de la escena teatral PUC.

los planos expresivos, es factible hacer sin efectos especiales ni grandes apoyos escénicos.

Es posible enfocarse en *La Negra* y desestructurar los códigos con que construyó su personaje para darnos cuenta de la complejidad creativa de esta obra. Ester es esa prostituta del puerto de San Antonio, enamorada de un artista con alma de vagabundo. Esta dama generosamente pintada, de caminar sólido y caderas anchas, se ofrecía como el continente de una feminidad madura lejana al arquetipo casi pedófilo que propone la televisión y la publicidad. Su figura así capturada por el arte no solo ha continuado fascinando en el escenario cada vez que se remonta la obra, sino que también ha propiciado investigaciones que llevaron a descubrir a su modelo original, “la Berta” que rescata el periodista Pascual Abarca en su libro *La Negra Ester: De la calle a la historia*, en la memoria del puerto de San Antonio.

Construida por la actriz Rosa Ramírez desde un maquillaje expresionista (como el de todos los otros personajes), acogió en su piel a una serie de potencialidades simbólicas, siendo a la vez la mujer bella y fatal, pobre y pudiente, marginal y noble, experimentada pero frágil ante el amor, en ello soñadora.

La Negra como personaje cristaliza un estilo de teatro corporal que es característico de la obra y de este período creativo en el teatro chileno. Y esto no es propiedad de un solo personaje, sino que todos los actores de este montaje centraron la poética teatral en la transposición de sus cuerpos por la presencia de la música en el escenario y por la incorporación de los códigos del circo, lo cual propicia una actuación kinésicamente lejana a todo realismo.

La Negra Ester participó, a inicios de los 90, en el retrato colectivo más certero de un país que recuperaba pacíficamente el don de vivir en libertad, convirtiéndose sin problemas en el signo de la diplomacia chilena, pero, eso sí, de una diplomacia autónoma y sin dietas del Ministerio de Relaciones Exteriores.

El impacto en la vida de Pérez y de la compañía se puede seguir en la entrevista publicada por María de la Luz Hurtado (2015), instancia profusamente documentada con la prensa de la época. Su recorrido posterior es ampliamente conocido. Ha sido repuesta en varias ocasiones y se cristaliza en ella la condición privilegiada de transformarse en un clásico del arte dramático nacional. En Chile prácticamente no le queda provincia sin recorrer. Ha viajado por muchos festivales internacionales, ha sido aplaudida y felizmente comentada en varios idiomas... Y... para cerrar este texto recordaremos, de esa multitud

de reposiciones, una: la realizada en 1995.

En ese momento habían pasado algunos años en que la Negra no vestía sus ropajes de prostituta codiciada, reconstruyera su puerto de San Antonio y desempolvava la placa en que se lee: “S. Aldea 130”, dirección de su viajado prostíbulo. Pero esa vez no venía como signo de los nuevos tiempos, ni como proyecto de reposición del Gran Circo Teatro, ni tampoco de un nuevo regreso triunfal de su director Andrés Pérez, que desde el año 1994 realizaba una residencia en París. Esa vez regresaba con su elenco original para tenderle la mano a su enamorado de siempre, Roberto Parra. Y es que ese poeta y cantante ambulante se moría en Chile sin la atención médica adecuada para un cáncer que requería de un costoso tratamiento, cuyo monto superaba en ese momento los veinte millones de pesos. Para ello, La Negra Ester se transformó por unos días en el signo de la solidaridad sin spots publicitarios ni intereses de casas comerciales. A pesar de ello y de muchos esfuerzos, Roberto Parra murió en abril de ese año, eso sí, sabiéndose querido por su Negra.



La negra Ester. Gran Circo Teatro.

De izquierda a derecha: Andrés Pérez, Rosa Ramírez, Pachi Torreblanca, Alejandro Ramos

Fotografía: Cecilia Jara. Programa de investigación y archivo de la escena teatral PUC.

Mauricio Celedón, el perfil de un mimo

Intentaremos aproximarnos a los referentes, aportes y apropiaciones que Mauricio Celedón entrecruzó durante su formación y que constituyen su concepción del espectáculo a la hora de haberse entregado a la dirección de escena.

Inició su trayectoria en 1975 en el Liceo José Victorino Lastarria (Santiago, Chile), compartiendo la aventura con Juan Obilinovic y Pedro Aravena, entonces discípulos del mimo chileno Enrique Noisvander. El aporte artístico de quienes devendrán sus mejores amigos en ese período, lo motivó a estudiar en la Academia de Mimos de Noisvander, que tenía como sede el Teatro Petro-pol, en la mágica e inolvidable Casa de la Luna Azul (Villavicencio, Barrio Lastarria). Este espacio fue uno de los epicentros claves del arte en Santiago desde fines de los años 60, acogiendo al taller de escultura de Juan Pablo Langlois, el de danza de Hernán Baldrich y una serie de actividades que influyeron en las poéticas del momento.

Noisvander había regresado a Chile después del golpe militar solo con un fragmento de su equipo, lo que lo llevó a incorporar nuevos integrantes para remontar sus obras. Gracias a ello, Mauricio Celedón pasará tres años de formación en los talleres, integrándose a la compañía en 1978 y participando en todos sus montajes y re-montajes hasta enero de 1980. La Compañía de Mimos de Noisvander lograba tener una actividad permanente participando en el programa cultural “Teatro en su Comuna”, que ofrece la Intendencia de Santiago, y en pequeños eventos y festivales de ese Chile semi sofocado por los aparatos represivos.

Noisvander que inició su trayectoria artística con Alejandro Jodorowsky, imprimía su sello a la compañía realizando pantomimas de estilo y mimos-dramas con una clara influencia del lirismo de Marcel Marceau (ver Marceau, 1978) pero, sin ignorar exploraciones abstractas de la corriente de Étienne Decroux, a quien conoció personalmente.

Eran espectáculos de visión frontal y narrativa secuencial, haciendo incursionar al mimo en caminos cada vez más teatralizados al incorporar elementos escénicos, utilería e incluso la palabra a través del canto en algunos montajes, siendo esta libertad expresiva un territorio ecléctico del cual Mauricio Celedón dará cuenta luego en sus obras.

Un cambio fundamental en su visión del espectáculo surgirá después de una gira con los mimos a Venezuela, Guatemala y Colombia. Se produjo en el Festival Internacional de Teatro de Caracas (1978) al ver una obra callejera realizada por el Teatro Taller de Colombia. Recuerdo perfectamente el regreso de esa gira con un Mauricio fascinado por esta nueva concepción del juego teatral que, para muchos de nosotros, marcó intereses hasta el día de hoy: el teatro de calle. Para Mauricio, y para quienes en ese momento vivíamos circunscritos a una actividad artística extremadamente disminuida, era una luz esperanzadora contactar con la fuerza de grupos activos, interiorizarse de las acciones para-teatrales y de los principios de un teatro popular convocado como ese tercer teatro que proclamaba Eugenio Barba. Fue significativo saber que era posible contactar con el Festival de Sitges, escuchar con claridad voces como la de Carlos Giménez, director del Grupo Rajatabla, cuya luz ayudó muchísimo el andar de algunos artistas por un Chile obligadamente ensombrecido.

El resultado fue preparar un viaje que lo llevará finalmente a Madrid (inicios de 1980), donde ingresó al teatro de calle Lejanía (posteriormente Atalaya), recientemente fundado por Ricardo Iniesta (actualmente Premio Nacional de Teatro en España y director del Centro Internacional de Investigación Teatral en Sevilla).

Con el grupo viajó ese mismo año por muchas regiones de España, realizando talleres (siguiendo la consigna del tercer teatro) y el espectáculo callejero La ciudad sin sol (1981). El escenario eran los pueblos de un país que necesitaba materializar con fiestas y arte la recuperación de sus calles después de cuarenta años de pesadilla fascista.

A mediados de 1981, escribirá, dirigirá y actuará en una obra para teatro de calle basada en el mito griego de Perseo. Allí pudo comprobar que el mimo, con su capacidad de comunicar sin palabras, era eficiente para la representación en grandes recintos abiertos, donde se debe privilegiar el gesto y la acción por sobre el texto. La obra fue actuada en varios festivales y giró por comunas de España en un contexto en el cual se creaba el primer Festival de Teatro de Calle de Madrid, siendo el principal invitado el Odin Teatret de Dinamarca.

Esto le permitió participar en uno de los laboratorios “iniciáticos” para tantos artistas de esa generación donde, además de la figura de Barba, era relevante el nexo que establecía con los artistas sudamericanos el catalán Toni Cots (de larga trayectoria teatral, fundador de centros de investigación teatral y codirector de *L’animal a l’esquena*, en Celrà, Girona).

En el imaginario del teatro callejero de Madrid de inicios de los 80, reinaban el *Odin* y *Els Comediants* de Cataluña. Estos dos grupos eran una influencia para todo creador y, en *Perseo*, Mauricio recurrió a pautas establecidas por ellos: escenarios múltiples para narrar la historia (lo que implica el desplazamiento constante del público), utilización de la arquitectura como espacio escénico (balcones, fachadas, texturas y colores), uso de cuerdas, fuegos de artificio, banderas y zancos (para ocupar diferentes niveles visuales de la calle).

El grupo *Lejanía* entraba bien en el ambiente teatral de la época y al poco tiempo pudo comprobar que esta estructura de fiesta-espectáculo obliga al actor a comunicarse a través de máscaras, objetos y una quinesia que dificultan la sofisticación del gesto íntimo. Frente a esta realidad, el mimo que crecía en su alma le reclama y lo obliga a tomar una decisión bastante radical: dejar el grupo, viajar a París e incorporarse a la pequeña (en número de discípulos) escuela de Étienne Decroux, padre de la pantomima contemporánea y uno de los representantes de lo que podemos llamar la “estética del silencio”, que, tal como Grotowski, por muchos años abandonó el camino de realizar espectáculos y solo investigó.

Con Decroux se inicia una doble limpieza: el congelamiento del actor y del director, puesto que el maestro trabajaba en una búsqueda de la relación entre cuerpo y emoción, sin crear historias ni espectáculos. Un gran aporte de Decroux al teatro de la época fue el de revitalizar al mimo a través de un trabajo sobre ejercicios de derrumbamientos o *shock motor*, en donde cada movimiento tiene origen en un centro específico del cuerpo del actor. Con este material realizó una verdadera gramática corporal inspirada en el trabajo de pintura de Leonardo da Vinci y en las esculturas de Auguste Rodin, llegando a plantear que el mimo es “una escultura en movimiento” (Decroux, 1994).

En 1982, Mauricio Celedón es invitado a presenciar una muestra de fin de año de los diversos niveles de la Escuela Internacional de Mimos de Marcel Marceau, quien estaba presente. El encuentro con este maestro fue una de esas grandes convergencias de la vida: fuerte e inmediato. Según Mauricio, cuando conoció a Marceau, sintió “la mirada de un pariente, de un verdadero



Teatro del Silencio. Mauricio Celedón.
Fotografía: Daniel Aimé.

familiar”, y esto fue mutuo. Dio la prueba de ingreso, quedó, pero no tenía el dinero para pagar la mensualidad. El maestro lo supo y lo becó personalmente.

Marcel Marceau fue discípulo de Étienne Decroux y, en algunos aspectos, un continuador de su obra, creando un código gestual paralelo en el cual está presente el lirismo de Charles Chaplin. Entre los principales aportes que hace Marceau al mimo contemporáneo está la profundización en el descubrimiento de la elipsis y de la síntesis. El mimo antiguo dibujaba con sus gestos un espacio exterior de objetos, como ese ilusionista que sobrevive en el personaje que desarrolló Jean-Louis Barrault en la película *Los niños del paraíso*, de Marcel Carné (1945). Marceau interioriza el gesto llevando la arquitectura al cuerpo del actor, lo que le permitirá crear pantomimas como *El parque y Niñez*, *adolescencia* y *vejez*, en las cuales ambiente y tiempo pasan ante los ojos del espectador impulsados desde el gesto mínimo del actor, hermanándose con investigaciones que realizará en la misma dirección la danza butoh.

Celedón vivió fascinado por la personalidad del maestro en sus tres años de formación y en los dos años en que será su colaborador e integrante del Théâtre de la Sphère, dirigido por Anne Sicco, ex esposa y discípula de Marceau. Vivía totalmente enamorado del lirismo de Marceau y de la escuela donde dirigirá varias pantomimas y ejercicios para su representación interna, en los que participaron sus compañeros de generación, entre ellos, dos amigos fundamentales, Axel Jodorowsky (actor hijo de Alejandro Jodorowsky) y Duccio Bellugi-Vannuccini (actor del Théâtre du Soleil).

Durante este período realizó tres residencias en Toulouse (sur de Francia), donde dirigió mimodramas en los cuales también actuaba en conjunto con actrices de Clepsyla Théâtre, colectivo vinculado a Toni Cots (a la época, uno de los principales actores de Eugenio Barba). El primero (II de septiembre de 1986) fue un viaje al alma herida de una mujer que conmemoraba el decimotercer año de la desaparición de su compañero. El mimodrama ocupaba pasillos y el hall central de un edificio medieval en el centro de la ciudad, y la escenografía fue realizada por el escultor Higinio Gutiérrez y la artista visual Alma Martinoya (años después, colaboradora de Andrés Pérez). El escenario se componía de una bandera chilena que abrazaba completamente al espacio, ocupado este solo por una bañera antigua llena de agua roja. La pantomima duraba 20 minutos y se desarrollaba con música en vivo, alternando planos en los cuales los actores se dirigían directamente al espectador, sobre todo en

la escena del inicio cuando los actores invitaban al espectador a la escena para compartir una torta en la que se estaba diseñando el mapa de Chile. Esta era repartida solo en un pequeño fragmento con los espectadores, en tanto el resto era servido en el escenario a un perro verdadero.

Por momentos, la obra entraba en una dinámica intimista con planos que aludían a la memoria de la mujer: recuerdos inscritos en una gestualidad en que mimo y danza trabajaban al unísono.

Los dos actores: Mauricio Celedón y Christine de Villepoix (ayudante de Grotowski hasta la muerte del maestro), escenografía y vestuarios estaban cubiertos con los mismos materiales, texturas y colores, recordando esos cuadros vivientes inspirados en Tadeusz Kantor, estética también presente en el mimo-drama que realizará con parte del mismo equipo en 1987.

Este segundo mimodrama se representará en una plaza central de la ciudad de Toulouse y se inspiraba en un capítulo de *El castillo*, de Kafka, aquel en que K desea ir a hablar con el alcalde. La obra se preparó en una fábrica abandonada y tuvo como principio crear solo con los materiales que allí se disponían. Surge así un gran armario, libretas antiguas y pintura gris que envolverá a los objetos y a los tres actores: Celedón, De Villepoix y Bellugi-Vannuccini (en la época, estudiante en la escuela de Pina Bausch).

Ambos mimodramas fueron concebidos para el espacio público y poseían en sus códigos gestuales la suspensión del mimo que promovía Marceau, junto con el dramatismo del gesto corporal de Decroux, combinación que acompañará a sus creaciones por varios años, como se pudo ver en las primeras obras que escribió y dirigió en Chile: *Barrer, barrer hasta barrerlos* (1986), *Gargantúa* (1987) y *Transfusión* (1989). En todas ellas, el código corporal es acogido en una escena expresionista influida claramente por las propuestas de Tadeusz Kantor, maestro en quien Celedón ha encontrado en diversas oportunidades su fuente de inspiración, realizando aquello que Nicolás Bourriaud denomina “traducción”, es decir, un ejercicio de asimilación de lenguajes en donde un artista habita profundamente los códigos internos y expresivos de otro artista, produciéndose en ello un efecto de mestizaje.

En 1986 participa en un taller del Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, y cuando este finaliza es invitado para realizar una audición que lo incorporará al montaje de *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Camboya* (1985) en donde estaba Andrés Pérez. Participará luego en *L’Indiade* (1987); y en dos películas del grupo, *L’Indiade* (1988) y *La*

noche milagrosa (1989).

Cuando Mauricio Celedón crea en 1989 el Teatro del Silencio junto su esposa, la bailarina francesa Claire Joinet (pilar fundamental en toda la historia del proyecto), se cristaliza este compendio de búsquedas y aprendizajes de un teatro gestual donde converge la pantomima lírica y la corporal dramática, la danza y las disciplinas circenses (aunque tímidas en el período inicial). Todo lo anterior espacialmente concebido para ser representado en lugares públicos, siguiendo el deseo que mantiene hasta el presente por ofrecer un teatro de excelencia, popular y masivo.

Teatro del Silencio, proyecto multicultural

Para aproximarnos al Teatro del Silencio y entender la filiación que puede tener con Chile una compañía que cumplió más de veinticinco años en Francia, siendo subvencionada por sus gobiernos regionales, es necesario revisar el quiebre institucional y la posterior restauración de la vida democrática chilena, aceptando que la geografía de este país se modificó con la diáspora obligada que provocó la dictadura.

Durante diecisiete años, a los chilenos exiliados por actividades políticas directas, se les sumaron aquellos que abandonaron el país para vivir lejos de la barbarie y ejercer esa ciudadanía que en su educación cívica se les había ofrecido como modelo irrenunciable para vivir en sociedad. En forma paralela, durante la década de los 80, la ficción económica montada por la dictadura se derrumba y la quiebra generalizada causa una cesantía que impulsará a otros miles de chilenos en la búsqueda de nuevos horizontes.

Pasada la tormenta, el país no fue lo suficientemente fuerte para recuperar a esa masa ciudadana que comenzó a echar raíces en otras latitudes. El retorno fue imposible para algunos, por no poseer horizontes que les otorgaran las garantías ganadas en otros lugares, en los cuales habían pagado caro el recomenzar desde cero. Muchos lograron compenetrarse y aportar en sus nuevos países, por lo que retornar a la patria a principios de los 90 no era una decisión fácil de tomar. Está claro que es necesario aceptar que, a la “larga y angosta faja de tierra” en que se cristaliza la República de Chile, debemos agregar un campo expandido en el cual radican miles de conciudadanos que desarrollan sus vidas sintiéndose parte de dos universos.

El Teatro del Silencio se adscribe a esta lógica. Surge con aportes chilenos y franceses, tanto institucionales como de cultura teatral, lo cual se manifiesta en la nomenclatura de sus integrantes e incluso en los lugares de residencia para crear (cinco de sus obras nacen en Chile; diez, en Francia).

El punto de fuga de su poética es heredero de la sólida generación de mimos que impulsó, por una parte, Étienne Decroux desde su mimo corporal dramático y Marcel Marceau desde el mimo lírico, siendo necesario tener en cuenta que estas influencias no se activan cuando el director del Teatro del Silencio se traslada a París (1981), sino que venían desde su primer compromiso con el teatro a través del mimo chileno Enrique Noisvander, como podemos leer en el capítulo anterior.

A lo expuesto, es requisito agregar que los medios de producción y creación del Teatro del Silencio no pueden disociarse de las enseñanzas de Ariane Mnouchkine, directora del Théâtre du Soleil, escuela de arte y vida que une al teatro chileno y francés en obras fundacionales de su dramaturgia actual.

Desde el punto de vista de la participación de sus integrantes en dos universos geopolíticos, el grupo ha mantenido una actividad ininterrumpida de su director y de parte del equipo en Chile, retornando e impulsando actividades. Esto, sumado a proyectos que la compañía ha cristalizado en talleres que son siempre entregados en forma gratuita a cientos de jóvenes actores, permite hablar de una fuerte vinculación del Teatro del Silencio con el hacer local.

En Chile, con el apoyo de la Dirección de Arte y Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores, del Fondo de Desarrollo de las Artes, el Gobierno Regional Metropolitano de Santiago, y complicidades artísticas con gestores nacionales como el ex Ministro de Las Culturas, Ernesto Ottone (con quien ha realizado residencias significativas en Santiago y Valparaíso) el Teatro del Silencio ha privilegiado su trabajo en espacios periféricos e incluso en aquellos de marginalidad, realizando residencias con Gargantúa (1988), Nanaqui (1997) y Valparaíso: De la madrugada al amanecer (2005), todos ellos en Valparaíso. En Santiago, Transfusión (1990), desde el mítico Pedagógico de la Universidad de Chile. Ocho horas (1991), en el Garage Matucana, epicentro de la resistencia cultural a finales de los 80. Malasangre (1991) y Taca-taca, mon amour (1993), en el casi desmontado Teatro Sichel, propiedad del Sindicato de Chilectra. El purgatorio (2005) dará el paso trascendental desde teatro de calle a teatro de sala en la Corporación Cultural Matucana 100, uno de los espacios más atractivos y menos convencionales del arte actual en Santiago de Chile. En enero de 2016 participa en el proyecto “Santiago Es Mío”, realizando talleres y la obra Doctor Dapertutto en nueve comunas de la Región Metropolitana. Finalmente, en enero del año 2018, realiza una residencia en el Parque Cultural de Valparaíso (ex cárcel), poniendo en escena una obra basada en Samuel Beckett, con más de setenta talleristas locales.



Nanaqui- Dossier N° 262 602 – El Hombre que se dice Poeta. Teatro del Silencio.
De izquierda a derecha: Cristobal Jodorowsky, Alejandro Nuñez, Sergio Pineda,
Claudia Verdejo, Jessica Walker, Andre Cruz, Tomeu Gomila, Luis Hormazabal,
Andrés García
Fotografía: Rodrigo Orozco.

Paralelamente, su producción en Europa se desarrolló desde 1999 hasta 2010 en Aurillac, con el apoyo de la ciudad, del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación y la Dirección Regional de Asuntos Culturales de Auvergne (DRAC Auvergne). La vocación de Mauricio por trabajar en las periferias y apoyar la descentralización cultural se vio reforzada, desde 1998 en Extremadura, con Karlik Danza Teatro, una compañía que desarrolla obras, imparte talleres y propicia residencias de actores, constituyendo un polo de arte actual en una zona periférica y poco favorecida económicamente de España. A la fecha que escribo este texto, hay tres obras en régimen de co-creación entre Teatro del Silencio y Karlik Danza.

Desde 2011, el Teatro del Silencio cuenta con el apoyo institucional del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación y de la Dirección Regional de Asuntos Culturales de Île-de-France (DRAC Île-de-France).

Primera época

La aventura del Teatro del Silencio tiene sus antecedentes en un taller para actores que impartió Mauricio Celedón en 1986, durante una residencia en Valparaíso realizada en dependencias del Instituto Chileno-Francés de Cultura, cuya sede había sido trasladada a Viña del Mar. En las dependencias deshabitadas del Instituto, estudiantes y profesionales de las ciudades de Valparaíso y Santiago fueron convocados por una red de individuos liderados por una joven pareja comunista recién retornada, capaz de difundir con bastante eficiencia actividades en años en que la dictadura se hacía sentir en toda su ferocidad. La capacidad de convocatoria se pudo constatar en un número de participantes que obligaron a realizar una audición para seleccionar a una veintena de artistas que cultivaron el teatro, la danza y las artes visuales.

Luego de dos semanas de intenso trabajo en la antigua casona del Instituto Chileno-Francés, se realizó la performance *Barrer, barrer hasta barrerlos*. Desde la casa del poeta porteño Enrique Moro, salió al atardecer una columna de personajes completamente vestidos y maquillados (en todo su cuerpo) de color blanco. Iban con escobas y sus cuerpos realizaban una coreografía en base a movimientos inspirados en el alfabeto corporal de Decroux. Descendieron por largas escalas hasta los inicios de la subida Ecuador. Al interior del bar L'Eau de Vie, que estaba en obra, la columna convergía para trabajar en una gran poza de barro. El espectador no tenía límites marcados para su participa-

ción y solo la acción grupal generaba el espacio escénico inmediato. La arquitectura, la ciudad y la historia del momento completaban la propuesta.

Dos años después de la performance vendrá Gargantúa (1988), mimo-drama en un acto, inspirado en el cuento francés Gargantúa y Pantagruel, de François Rabelais. Este montaje implicará el reencuentro de Mauricio Celedón con parte de los integrantes del mencionado taller del Instituto Francés. Gargantúa se presentaba en plazas del plano de Valparaíso (sin autorización), acompañando el trabajo del actor con una gran marioneta diseñada por el arquitecto Joaquín Cordua (uno de los principales recuperadores de la arquitectura en barro). El código expresivo se apoyaba fundamentalmente en el mimo lírico de Marceau, aunque la estética visual diseñada desde maquillajes y vestuarios era más bien expresionista y apelaba fuertemente a Kantor.

Gargantúa implicó la puesta en marcha de una red de realizadores de Santiago y de la Quinta Región que establecieron un acuerdo para convocar a un nuevo taller, el cual se pudo concretar en el ex Pedagógico el año 1989, asistiendo a él más de doscientos alumnos, lo que permitió seleccionar actores que reforzarán al grupo inicial.

Surge Transfusión (1990), experiencia que propició una atmósfera onírica en ese plantel universitario que permitió, por algo más de dos meses, trabajar en él a un número difícil de determinar de actores y talleristas. Varios de los miembros del grupo original que eran de provincia, y no pocos de los nuevos postulantes que lo requerían, residían en un comedor clausurado del mítico Pedagógico, generando un tránsito hacia el gimnasio (sede del taller) de gente que, poco vestida y a horas improbables, convertía ese trayecto de casi 200 metros en un bulevar de sorpresas, de esos que hicieron sentir a Baudelaire que eran la “patria de todos los sin patria”, justo en ese momento en que los chilenos gozamos de la recuperación de nuestra plena ciudadanía.

Los requerimientos técnicos de una obra que incorporaba carritos de feriantes (con ruedas de metal) obligaron a abandonar el gimnasio y la hospitalidad del Pedagógico y trasladarse a Matucana 19, espacio clave de resistencia cultural que funcionó plenamente entre los años 1985 y 1990 gracias al esfuerzo de sus propietarios, Rosa Lloret (artista visual) y Jordi Lloret (poeta), quien ha escrito artículos y una novela que rememoran este mítico lugar.

Allí, el Teatro del Silencio residirá y terminará Transfusión. Luego creará Ocho horas.

En Transfusión están presentes los códigos que, posteriormente madu-

ros, revisados y depurados con excelencia técnica, configurarán el abecedario con el que trabaja esencialmente el Teatro del Silencio en su primera época (1989-1996): vocación por un teatro gestual generador de una escena total, en la que los personajes, ambiente y utilería parecieran provenir de una misma materia esencial. Apego a la fisicalidad coreográfica y a la monumentalidad del espacio escénico. Ruptura con el foco central y la posibilidad de crear escenas paralelas (múltiples).

Estas primeras obras también tienen en común el deseo de incorporar a la urbe al espacio escénico, y la propuesta de un juego de actor basado en la relación emotiva con objetos cotidianos, que en escena viven una mutación permanente.

La escritura corporal dramática que caracteriza todas las creaciones del Teatro del Silencio se consolida en esta primera etapa, estableciendo lo que Celedón denomina “dramaturgia del encuentro”. Una escritura abierta al presente, en la cual la correlación y el diseño de las escenas llegan, no se buscan, y menos se pre establecen.

La obra va naciendo en el trabajo durante los ensayos, poseyendo como base el estudio del personaje y la voluntad de dejarse penetrar por él. Las escenas se construyen en el trabajo del día a día, desde lo que materialmente se ha traducido en gestos.

El eje de la puesta en escena en *Transfusión* era el actor, expresándose desde los códigos de la pantomima lírica, distinguible de otras artes escénicas por evidenciar y crear la ilusión del peso, tanto en el cuerpo del actor como en el diseño virtual de espacios y objetos que convoca con la eficiencia de sus gestos.

La tensión dramática es apoyada permanentemente por la música, que nace al unísono con la propuesta actoral y su desenvolvimiento en el escenario. Los egos jerárquicos de las artes son aquí depuestos: visualidad, actuación, música, constituyen un solo gesto final a través del cual se narra una historia.

En *Transfusión*, será el blanco el color que abraza a actores, músicos y objetos. Proponen aquí una obra camaleónica, alegre, extremadamente decidida y “de guerrilla”, en el sentido en que denominaba el Living Theatre a sus obras de asalto y circulación en la urbe (Tytell, 1999).

Transfusión giró numerosas veces por las calles de un Santiago que tenía, en esos días de verano, electo al primer presidente democrático después de diecisiete años, en tanto que en La Moneda Pinochet gobernaba durante sus

últimas semanas, preparando su grotesco travestismo de dictador a General en Jefe del Ejército, para luego enmascararse de Senador de la República en una farsa comparable solo a la transformación del caballo de Calígula, Incitatus, en senador romano.

Transfusión era ágil para dibujar espacios escénicos desde los carritos de fierro en que los feriantes llevan sus productos por las calles. Con ellos creaba la atmósfera de un hospital público donde los enfermos deliraban recordando travesías humanas a través de glaciares. Cruces culturales y de sangres que tuvieron como fondo paisajes de un extenso territorio que se iniciaba en Bering y llegaba hasta Chile. La obra recreaba espacios con múltiples y sutiles desplazamientos de los carritos de feria, lo cual bastaba para que los actores encarnaran el desfile de la historia americana, desde la ocupación del espacio por cansados y hambrientos grupos que cruzaron detrás de los animales el estrecho de Bering, hasta la lucha republicana en que el pueblo de Chile se hacía soberano. Ver en esos días frente al Palacio de Moneda a Manuel Rodríguez pateando en el trasero a Bernardo O'Higgins, es algo que muchos tardarán en olvidar.

Luego vendrá Ocho horas (1990), creada en el amanecer de la vida democrática, para girar por las poblaciones que entornan Santiago. Aquí, el proyecto de arte disminuye los objetos que manipulan los actores, a la vez que se distancian del expresionismo en maquillaje y vestuario.

El trabajo se centraba en códigos gestuales más precisos y se abre a lo coral. La música asumida desde allí por Jorge Martínez Flores, gana en peso dramático y se enriquece con nuevos instrumentos (en una complicidad creativa que continuará hasta el presente). El espacio escénico se construye desde una escenografía que pierde objetualidad, renunciando a volúmenes arquitectónicos y a los desplazamientos. El espacio entonces se crea desde una arquitectura corporal y la narración se apoya en vestuarios diferenciados (antítesis de las homogeneizaciones de los montajes anteriores).

La obra aludía a la época en que un grupo de trabajadores movilizados en 1886, gana (a costa de sus vidas) el derecho a una jornada laboral digna y razonable de 8 horas diarias, uno de los principales logros sociales en los salvajes inicios de la Revolución Industrial.

La madurez estética llegará con Malasangre (1991). Aquí, la música continúa acompañando en todo momento la acción dramática, siguiendo e incluso habitando a los personajes. Estos, en relación con Ocho horas, han ganado en desarrollo individual, aunque realicen movimientos coreográficos. El trabajo

de actor estuvo por varios meses centrado en la búsqueda del asombro, del descubrimiento de los protagonistas históricos, para lo cual se llevó a cabo un estudio profundo de la vida y obra de Arthur Rimbaud.

En noviembre de 1991, a pocos días del estreno de *Malasangre*, aconteció un evento que nos conmovió a todos: Guillermo “Willy” Oddó, uno de los fundadores de Quilapayún y que había regresado no hacía mucho a Chile, fue brutalmente asesinado en un montaje aberrante que recuerda en todos sus aspectos al crimen organizado por los fascistas para matar a Pasolini, lo cual no nos debe extrañar, conociendo las escuelas de los sicarios de la dictadura que operaban plenamente en los 90.

Oddó trabajaba con María Gracia Valdés dirigiendo el Centro Cultural Estación Central, vinculado a la Municipalidad de Santiago, desde donde incentivaba --como pocos han sabido hacerlo-- a participar en la recuperación del alma democrática desde las artes. Con Mauricio Celedón se entendían muy bien desde su encuentro en los ensayos de *Transfusión* en el Pedagógico... Juntos llenaron gratuitamente el Teatro Municipal para que Marceau dictara una inolvidable clase magistral. Fueron coautores en integrar Ocho horas en las comunas de Santiago, y juntos se relacionaron con el Instituto Chileno-Francés de Cultura para realizar un homenaje a Rimbaud, que devendrá en *Malasangre*. Su partida fue una pérdida gigante.

Malasangre había nacido desde un esquema presentado al grupo por su director como columna vertebral. Desde allí, las sucesivas improvisaciones fueron generando un material que, al mes y medio, se comenzó a poner en orden para narrar una historia que tenía la difícil tarea de instalar en escena, y en silencio, al poeta Rimbaud y su poesía.

El mimodrama es acogido desde el color blanco, en un espacio minimalista y sintético diseñado por Greta Lerma y Carlos Bloomfield, el cual cumplía las funciones de camarín, utilería, escenario y escenografía a la vez, generando un espacio escénico que era Europa, África, barco, desierto, sin tener que cambiar de posición ni recurrir a utilería.

Las actuaciones fueron dibujadas desde gestos extremadamente precisos, llevando a los cuerpos a trabajar en el límite entre la danza y la pantomima. Su diseño es apoyado con vestuarios y maquillajes que transportan a paisajes lejanos y permiten que actrices representen a hombres, sin alusiones al travestismo.

La velocidad de los desplazamientos y de la narración permitió la pues-

ta en escena de cuatro Rimbaud, que deambulan rompiendo toda estructura lineal de tiempo y espacio. La música dirigida por Jorge Martínez F. logró envolver sutilmente a la acción, como el aire a un paisaje, apoyando metáforas geográficas y físicas.

El mimo --ese mendigo camaleónico, según Jodorowsky-- estaba presente en plena fuerza, y esto lo celebró Marcel Marceau, tanto en Chile cuando vio Ocho horas en La quinta Normal, como cuando en La Villet (París) asistió a Nanaqui: Dossier 262 602 - El hombre que se dice poeta

En Malasangre la puesta en escena realizó el equilibrio entre ese gran espacio urbano y el trabajo sutil y solitario del mimo lírico. Permitió entradas y salidas vertiginosas de los actores, su circulación por “túneles” ubicados en los extremos del espacio escénico. En este caso, desde dos cortinas utilizadas no solo como estructuras sino también como dispositivo dramático. Podemos considerar también de su herencia el trabajo con la magnificencia en maquillajes, vestuarios y la incorporación de numerosos momentos corales. Todo esto acogido en un cuerpo de actor que tiene sus raíces en el mimo, que amerita subrayar, se define por el trabajo de una figura corporal diseñada desde la evidencia del peso, movimientos lineales entrecortados, apoyo en el congelamiento del gesto, precisión extrema en cada movimiento.

El “efecto Rimbaud” fue inmediato, permitiendo a la compañía acceder a giras por festivales prestigiosos gestionados por Romero & Campbell, lo cual les dará el impulso para iniciar su residencia en Francia donde habían generado un verdadero impacto al mostrar Malasangre en el Festival Internacional de teatro de calle de Aurignac.

En esta ciudad del sur de Francia nos detendremos un poco, dada la importancia que tienen sus instituciones en la creación, extensión e investigación del teatro de calle. Aurillac acoge a la asociación Eclat, que gestiona el Centro Nacional de artes de la calle y del espacio público, instancia que desde 1986 organiza un festival de artes de la calle que es hoy uno de los principales del mundo. La madurez de sus gestiones se pueden medir en la calidad y cantidad de grupos que han realizado residencias, talleres y espectáculos en más de tres décadas y en Paraplui, centro de residencia para la creación, inaugurado el año 2004, transformando a la ciudad en un epicentro mundial de arte público.

El Teatro del Silencio ha presentado en el festival de Aurignac todos los montajes que ha realizado desde Malasangre.

Taca-taca, mon amour (1993) será la siguiente obra y con ella se inaugura

la primera versión de Teatro a Mil, instalándose en el frontis de la Estación Mapocho (donde se quedará luego del festival por casi dos meses). Aunque su estreno fue en Valparaíso, nace en régimen de residencia en Santiago, utilizando nuevamente para los ensayos el teatro del Sindicato de Chilectra, en el Barrio Yungay. Para ello, contaron con el apoyo del Instituto Chileno-Francés de Cultura y el ser programados como Teatro Itinerante (del otrora Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, hoy Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio), instancia vital durante la dictadura que, desgraciadamente, ese año se discontinuará.

La obra propone como espacio escénico una cancha de fútbol de 10 metros de ancho por 30 de largo, totalmente cubierta de pasto sintético y enmarcada por dos arcos. La escenografía aludía a un taca-taca gigante y fue realizada por Marcelo Pizarro a partir de indicaciones que le diera Mauricio Celedón, quien inicia su trabajo con el propósito de poner en escena a algunos de los dictadores que habían marcado el siglo XX.

Para introducirse en la Historia, el equipo solicita una charla magistral del sociólogo y cientista político Tomás Moulian, de la cual se desprenden futuros estudios y personajes.

La obra se inicia con la reina Victoria y la primacía de Inglaterra sobre el mundo occidental. Vendrá luego la Revolución Rusa, enfatizando las acciones de un Rasputín que traiciona a los zares. Hitler aparecerá primero enmarcado en su histeria bélica, para luego ser acosado por la imagen fantasmal de los judíos. Entran a escena personajes claves como Einstein, en estrecha relación con Freud en el otrora Imperio Austrohúngaro, Lenin, Stalin. Y, finalmente, una aproximación al invento y utilización de la bomba atómica.

La obra estaba estructurada por un hito reiterativo que separaba las escenas y operaba como un archivador virtual de tiempos cronológicos. Este era la instalación en el escenario de barras que lo cruzaban paralelamente con actores-muñecos, que referenciaban abiertamente a los del juego del taca-taca.

Los otros personajes, contruidos desde una estética próxima al naturalismo del cine, estaban instalados en un escenario que producía percepciones con cambios de escalas. Por momentos, actuaban en un espacio que se percibía muy amplio, en tanto que, al construir el taca-taca, la cancha parecía achicarse ante la mirada del espectador que estaba instalado en ambos lados de la horizontal. Los arcos que cerraban las verticales servirán también para construir escenas en altura.



Dr Dapertutto. Teatro del Silencio. Amélie Korim.
Fotografía: Rodrigo Orozco.

Segunda etapa, encuentro con las artes aéreas

Las artes aéreas (trapezio, tela, lira) y, con ellas, el uso del espacio hacia la verticalidad llegarán a través de *Candides* (1995), espectáculo que Mauricio Celedón dirige en la compañía Cirque Baroque, integrando a los actores del Teatro del Silencio.

Lo residual de este encuentro será la incorporación, a sus códigos expresivos, del trabajo aéreo, que genera líneas hacia las verticales, multiplicando en forma espectacular las posibilidades de desplazamientos en escena.

Nanaqui: Dossier 262 602 - El hombre que se dice poeta (1997) es el primer espectáculo en que semillarán estos trascendentales cambios en la estética del Teatro del Silencio. El interés de Mauricio Celedón por Antonin Artaud se inicia durante su formación en la Escuela de Marcel Marceau (1982-85). Algunas direcciones realizadas allí con sus compañeros de estudio evidencian que estaba cautivado por esa alma que luchó en toda circunstancia para expresar su identidad y relatividad. Por ese cuerpo habitado por la radicalidad de un visionario.

Celedón siente la vida de Artaud como un territorio marcado por el sino de la muerte, de la ruptura del límite, del acoso, del dolor. Consecuente con ello, Nanaqui surge como un ataque a la estética de la contemplación y explora en los signos teatrales que pudieran ir directamente a la emoción del espectador, desde la emoción del actor (ya no solo la del personaje).

Propone una puesta en escena basada en referentes mínimos de la historicidad del personaje, centrándose en las obsesiones que más lo atormentaban en el momento en que es ingresado al psiquiátrico de Rodez y luego al de Ivry-sur-Seine: devolverle el bastón a San Patricio (que creyó encontrar en México en el contexto de sus experiencias con los tarahumaras) y la percepción de haber sido asesinado, constituyéndolo en un resucitado, imagen que posteriormente tomará Ernest Pignon-Ernest, dibujante francés, para intervenir en el hospital psiquiátrico de Ivry-sur-Seine, donde Artaud muere en 1948.

Del mundo exterior, la dramaturgia del Teatro del Silencio solo recupera ecos, fantasmas que recuerdan a su madre, la muerte de su pequeño hermano, el escurridizo amor y la guerra que desangra a Europa tras los muros del hospital.

Nanaqui obliga a sumergirse en algunas de las páginas más candentes de

la teoría y práctica teatral de nuestro siglo, puesto que su protagonista, Antonin Artaud, es sin duda el padre-furioso de un teatro contestatario, inconformista. Lamentablemente, su fuerza explosiva y radical, llena de espacios sombríos e incomprensibles en no pocas de sus visiones artísticas, ha sido simplificada para poder conceptualizarlas y entregarlas en un vocabulario docto, el cual por lo general minimiza la dimensión de su discurso. Otras tantas veces, su persona ha sido desafectada con la misma urgencia con que la sociedad huye del nombre de una enfermedad contagiosa, en la ilusión de que, tras este operativo, podrá alejarla de su vida y así, con su doble ablandado y aséptico, incorporarlo al bagaje intelectual.

En esos operativos, Artaud deja de ser un incomprensible y se transforma en un personaje cultural; y su teatro de la crueldad deviene un vehículo “entretenido y osado” en el que descansa una estética del escándalo entregada a goteras.

La sociedad realiza este tratamiento principalmente gatillada por el miedo a lo impredecible, intentando la domesticación del universo Artaud, restringiéndolo a un par de obras masificadas por el buen ojo comercial de editoriales oficiales y piratas, que divulgan un grito que deja de ser verdaderamente ensordecedor en la medida en que oculta su contexto.

El Teatro del Silencio no se inscribe en ese derrotero y su montaje creado en Valparaíso conduce al espectador por las rutas del gesto y de las actitudes de un cuerpo habitado por la violencia. Para ello, escenografía, música y actores crean un espacio indivisible en el cual el espectador es atacado en su lógica racional, generando, más que una situación estética, un lugar de shock que proviene de la evidencia de estar frente a la puesta en escena de un alma encendida en la crueldad.

En relación a los trabajos anteriores (*Mala sangre* y *Taca-taca, mon amour*), este proyecto ganó en concentración del espacio y en el uso de niveles, incorporando en forma decidida la verticalidad gracias a un pórtico que contiene telas y trapecios en los cuales se desarrolla parte de la obra. Las posibilidades de acceso al espacio escénico también fueron exploradas, generando siete aforos que crean una gran L, en la cual los actores se desplazan en diferentes direcciones saturando por momentos el espacio.

Lo pregnante allí era esa multitud de personajes que encarnaban al unísono a varios Artaud, los cuales explotaban en el espacio imbuidos de emociones y no de acciones narrativas, coincidente esto con la redundancia mántrica

del poeta. La reiteración del signo Artaud crea una visión caleidoscópica en movimiento continuo y fuerza a la emoción de todo espectador a penetrar en el territorio de lo insoportable e inaceptable, gatillado por un Nanaqui encarnado, al mismo tiempo, en el cuerpo de diez actores. Allí, el diseño individual se desdibuja ante el trabajo coral, no coreográfico, diferencia sutil pero significativa en la que el gesto es replicado y actuado al unísono, pero desde la individualidad del sentir del actor, lo que crea siempre matrices distintas. El Artaud del Teatro del Silencio no genera sus visiones desde esas manipulaciones de mentes que arden en las contradicciones irreconciliables de hombres públicos, como son los personajes de Shakespeare, sino del vértigo de quien ha saltado solitaria y definitivamente al abismo. Para ello, fusionaron en esta obra: circo, danza, música, teatro y mimodrama. Se instalaron en un territorio prácticamente despoblado de las artes escénicas. La música ganó protagonismo, transformando a la obra por momentos en un concierto de rock punk que apela al shock que implica el teatro de la crueldad, donde todo espectador es náufrago de un tormento presentado sin concesiones en una atmósfera donde reina la paranoia.

La pantomima pura del mimodrama sobre Rimbaud aquí hace gala de mestizaje con gestualidades más teatrales y con la incorporación de la palabra, aunque a través de sonidos onomatopéyicos extraídos de algunos de los discursos más delirantes de Artaud. La atmósfera recordaba por momentos el “tenebrismo” cultivado en la pintura del pleno Barroco (Buendía, 2001) y permitía sentir visiones opacas en comprensión, y brillantes en emociones, que el iniciador del teatro moderno generó en sus múltiples escritos.

Luego vendrá *Alice underground* (1999), pieza que tiene ecos inmediatos en la prensa especializada y en el público, siendo una de las obras de mayor impacto que ha creado el Teatro del Silencio. Su dramaturgia nos enfrenta una vez más a la historia occidental europea (como en *Taca-taca, mon amour*). En esta oportunidad, se trata de las utopías sociales y políticas del siglo XX, las que serán visitadas por ese personaje entrañable que es Alicia, la viajera del espejo, exploradora de las imágenes, de los reflejos y de sus ilusiones.

Alicia sintetiza los esfuerzos (no solo del Teatro del Silencio) de aquellos personajes que, desde la teatralidad, han optado por la fusión artística. Las artes aéreas serán aquí las encargadas de diseñar el espacio escénico, por lo cual se actúa al interior de una carpa, la que permite coexistir a un número importante de telas y trapecios. A la vez, la carpa permite perforar el suelo del escenario,

generando un espacio que alude directamente a las trincheras. El agujero despedía un olor a tierra húmeda que acompañaba los sentidos del espectador durante todo el desarrollo de la obra, ofreciendo una imagen que recordaba el trabajo de algunos artistas visuales del land art.

La figura de Alicia expresaba levedad, al punto que aceptábamos como algo natural que esta mujercita de cuentos se desprendiera del suelo utilizando telas, lienzos y trapecios. Que girara sobre la tierra y el aire. Que se multiplicará abriendo el espacio escénico en forma simultánea en los diversos rincones.

En el plano cultural, Alice underground pertenece a una compañía que se abrió a influencias de otros realizadores, a través de la incorporación de artistas provenientes de África, Europa y Latinoamérica, quienes aportarán sus cosmovisiones al punto de generar un espacio de reflexión estética transcultural, claramente palpable en los últimos montajes del Silencio.

En Alice underground aparece por primera vez la palabra; ya no solo onomatopéyicos sonidos que se expresaban en Artaud, sino ahora la palabra con toda su fuerza poética y comunicativa. Esta orientación continúa en Palabra de ángel (1999) y Amloii, como lo dijo Hamlet (2002), obras realizadas en conjunto con Karlik Danza Teatro. En ambos proyectos, el espacio escénico se ve reducido y se presenta fundamentalmente en interiores.

El minimalismo aquí fue la clave y esto los lleva a instalar el cuerpo desnudo del actor como signo de su completa entrega. La palabra construye narrativa, se apropia del espacio y extiende la acción, en tanto que el código corporal del mimo está fuertemente fundido con el de la danza, producto de la co creación con Cristina D. Silveira, coreógrafa y directora de Karlik.

Todo transcurre en un ambiente onírico en el cual Amloii, el Hamlet abordado desde su narrativa mítica anterior a la estructura shakesperiana, navega por las aguas de la traición y la venganza. La narrativa física de los personajes es constantemente apoyada por la palabra poética, haciéndolos hablar desde micrófonos sostenidos por pedestales que manipulan otros actores. Esta estructura genera una suerte de bunraku, donde la voz del actor es el hilo a manipular y con ello surge su acción.

Tercera etapa: La emoción pura

Es importante señalar aquí, que el Teatro del Silencio desde sus inicios en Francia tiene como productor a un personaje que será clave, no solo para ellos, sino para el teatro occidental contemporáneo, André Gintzburger, dramaturgo, investigador y gestor muerto el año 2013, heredando a la escena actual con propuestas tan significativas como traer a Europa por primera vez al Living Teatret (desde Nueva York) a mediados de los 60, y una serie impresionante de gestiones acogidas en gran parte en su libro autobiográfico, *La indiferencia y la curiosidad: seguimiento del teatro reflejo de su tiempo*, una crónica del teatro que él vivió, escrita con tal profundidad y poesía que es indispensable para quien quieran rememorar desde una mirada comprometida y aguda a este arte.

Para el Teatro del Silencio, una nueva búsqueda expresiva quedará plasmada en la trilogía inspirada en la célebre obra de Dante Alighieri, *O divina la comedia*, iniciada el año 2003 con un Teatro del Silencio compuesto a la fecha por artistas de India, Marruecos, Chile, Bélgica, España y Francia.

Se perfiló desde el principio como una obra en proceso, que tomaría cuatro años en ser concluida: *Infierno* (2003), *Purgatorio* (2005), *Paraíso* (2007), permitiéndoles consolidar una estética de la emoción.

Dante escribió su obra en el inicio de una nueva visión de mundo, en la cual estaban conscientes de ser parte del fin de un largo período (que denominaron despectivamente “Edad Media”). Las imágenes de su proyecto escritural --que ocupará, según los investigadores, los últimos diecisiete años de su vida-- alentarán al naciente pensamiento humanista que venía a generar un diálogo, sin restricciones lapidarias, entre espiritualidad y pensamiento especulativo.

La mirada de Dante extendió su presente hacia el pasado grecorromano para narrar una historia épica y explorar en los mayores sueños y pesadillas de la humanidad. Conscientes de su magnífica lección, el Teatro del Silencio centra esta trilogía en nuestro tiempo histórico y espiritual. Se detiene en los signos que reflejan el fin del pensamiento moderno, propiciador de utopías generadas desde la base de una razón que confía en el paradigma del progreso como medio de alcanzar el bienestar colectivo. Capta el cómo esa cadena de acciones civilizadoras que se sucedieron desde la Ilustración, se ve puesta en tela de juicio en un mundo posmoderno en el que se evidencian las rupturas de los

precarios equilibrios antaño conquistados.

Destacan en este escenario, por su peligrosidad, los fundamentalismos religiosos, la incompreensión cultural entre (un sector de) Oriente y (otro de) Occidente, y la ambición desmesurada del alma mercantilista.

La trilogía es, desde el territorio del arte, un canto desesperado y urgente que aclama por la tolerancia en un mundo en que los terrorismos dejaron de pertenecer a la guerrilla urbana y se organizan desde la dirección de los estados o desde líderes carismáticos, entrelazando política y religiosidad.

El individuo deambula en la soledad de multitudes hedonistas que el capitalismo propicia, mercantilizando hasta el agotamiento no solo objetos sino también personas, sueños y la sustentabilidad del medio ambiente.

Las tres obras son en extremo complejas en cuanto al uso del espacio y la exigencia para el actor. A los requerimientos físicos para responder a sus desplazamientos verticales, se suma su condición de “actor atleta de la emoción”, sobre la cual ya hablaba Mauricio Celedón en el proceso de creación de Nanaqui. El actor debe entrar en un estado del alma extremadamente profundo. Surge, desde ese fondo, un lamento sostenido desde el cual nace todo gesto, desplazamiento, texto o canción.

La base es el estado de dolor. Un dolor sin ego ni psicología. Un dolor que vuelve primario al ser y produce, en su ordenamiento espacial, un shock. Es un territorio en que cristaliza lo insoportable, lo inaceptable e incluso lo incomprensible.

Esta trilogía, que ha permitido reinventar el lenguaje del Teatro del Silencio desde una estética de la emoción, exige del espectador mucho más que sus montajes anteriores. Lo confronta a escenas que pueden (desde el feísmo) presionar el límite de lo teatral, para luego ofrecer otras de belleza inusitada.

Mauricio Celedón ha trabajado con el texto de Dante para inspirarse y luego crear libremente desde su propia orilla, sin perder, eso sí, el flujo energético propuesto por el clásico universal. Por ello, busca casi desesperadamente los referentes contemporáneos que acompañarían a un Dante de hoy en los laberintos de los extra- mundos. De allí el trabajo con autores como Marcel Schwob, Bertolt Brecht, Violeta Parra, Sarah Kane, Dorothy Parker, Virginia Woolf y Alejandra Pizarnik.

Desde el punto de vista de las referencias, la estética del Teatro del Silencio ingresa, con este montaje, en el territorio del arte multicultural, tal como propone, entre otros, Anna María Guasch al referirse a proyectos en los

cuales sus creadores e investigadores abordan problemas de actualidad desde diferentes géneros, ahondando al unísono en el conocimiento de su arte y de la sociedad (Guasch, 2000).

Dialoga también con el dramatismo del butoh, la gravedad de Kantor, la radicalidad de Artaud, con códigos palpables en los orígenes de La Fura dels Baus y Sémola. También es hermanable con las instalaciones visuales de Günther Uecker, las obras de Elke Krystufek y las de la iraní Shirin Neshat.

Comparto con el crítico irlandés Fintan O’Toole, de The Irish Times, que la ganancia más poderosa obtenida por el grupo en este período es haber ido desde el teatro al más allá del teatro, con espectáculos en los que asistimos, al mismo tiempo, al circo, a un concierto de rock, a una fiesta de procesión española, a una feria medieval, a un ballet clásico, a un partido de fútbol y a una danza derviche. Podemos dejarnos cautivar por todos estos elementos sin necesidad de “entenderlos”. Celedón y sus artistas se han ganado con creces el derecho a no ser entendidos (O’Toole, 2005).

Doctor Dapertutto

Estrenada en 2015, giró durante el año 2016. Está centrado en la figura de Vsévolod Emílievich Meyerhold (1874-1940). El inicio de la motivación para Celedón, sin embargo, no fue el maestro sino el evento generado en Rusia por las Pussy Riot, banda feminista (y activista) de punk rock que escribe canciones con fuerte carga política, atreviéndose a enfrentar la campaña de Vladimir Putin.

El 21 de febrero de 2012, sus integrantes, Nadezhda Tolokónnikova, María Aliójina y Yekaterina Samutsévich, serán arrestadas durante un concierto que autodenominaron “Plegaria Punk” y que realizaban al interior de la catedral moscovita Cristo Salvador. Acusadas de vandalismo y sometidas a un juicio que distó muchísimo de ser democrático, son condenas a dos años de prisión. En Rusia, el revuelo mediático frente al evidente ataque a la libre expresión fue explosivo durante 2013, lo cual, junto a la presión internacional, obligó finalmente a Putin a liberarlas. La trayectoria contestataria del grupo continuará con mucha eficiencia hasta mediados del año 2017, cuando Lusine Dzhanyan y Aleksei Knedlyakovsky deciden quedarse en Suecia, país al cual solicitan asilo



Dr. Dapertutto. Teatro del Silencio. Claire Joinet .
Fotografía: Rodrigo Orozco.

político en abril de 2018 (El Mundo, 2018).

Para Celedón, aparecieron en este acto una serie de artistas e intelectuales que habían sufrido la represión y cuyas vidas terminaron en campos de trabajos forzados de Siberia. Entre ellos, la figura de Meyerhold, un artista completo de los que existen pocos --como lo fue también Víctor Jara (1932-1973), quien arde en estos días en nuestra memoria tras haber sido sentenciado su verdugo por un tribunal federal estadounidense, el ex militar chileno Pedro Barrientos (quien cobardemente continúa negando los hechos).

Doctor Dapertutto reposiciona el seudónimo con que Meyerhold firmaba sus textos prohibidos en Rusia hasta la muerte de Stalin, en 1955, y cuyos originales se salvaron de la destrucción gracias a que el cineasta Serguéi Eisenstein los resguardara.

Para profundizar en este gran artista, Mauricio contacta el año 2013 con Beatriz Pico, considerada una de las principales investigadoras y traductoras de Meyerhold, quien lo guiará para iniciar una residencia en Moscú, donde, entre otras gestiones, le presenta al maestro de biomecánica Alexey Levinsky, discípulo de uno de los colaboradores de Meyerhold, Nikolai Georgievich Kustov.

Alexey Levinsky posteriormente viajará a París para trabajar durante tres semanas con los actores del Teatro del Silencio sobre los principios de la biomecánica. La obra, estrenada en el verano europeo de 2014, ganará el premio del XV Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid (España).

Su dramaturgia se desarrolla en 34 escenas (imágenes o episodios), iniciando y cerrando el espectáculo con dos clases protagonizadas por Meyerhold.

Para su transcripción a este texto, agrupamos sus escenas en unidades. La primera se abre con el maestro herido (ya que lo han maltratado) recogiendo el libro en que transcribe sus investigaciones de arte. El espacio luego es ocupado por una de sus alumnas que declama un manifiesto en que invoca al público a no temer al teatro, aunque sea confrontacional y encendido.

Viene a quebrar la atmósfera el asesinato de Trotsky (el mismo año que el de Meyerhold), quien es traicionado por una persona que le era próxima y le llevaba la revista en que Trotsky publicaba y que estaba esperando. Un Judas de México que será seguido por dos Frida Kahlo que se desplazan en una marcha fúnebre, al estilo de Kantor.

En este punto, la pieza se hace más compleja de seguir para una lectura no informada, ya que se suceden fragmentos de algunas de las obras que Me-

yerhold dirigió utilizando la biomecánica. Éstas, en espiral, se abren con sor Beatriz, una mujer que se enamoró de un hombre por el cual osa dejar el convento, pero pronto no es correspondida y es abandonada. La Virgen comprensivamente la reemplazó durante su ausencia y así nadie se dio cuenta, pudiendo volver a incorporarse a la vida monacal.

Su escenificación es paralela con escenas de la obra *El inspector*, escrita por Nikolái Gógol, donde se narra la llegada de un hombre al pueblo. Este muy pronto no paga el hotel donde se hospeda, por lo que incluso no le dan de comer. Pero, por una razón inexplicable, corre el rumor de que el inspector había llegado y lo toman por él. El pobre hombre sigue el juego. Se deja pagar el hotel, alimentar. Por él, limpian las calles, arreglan los colegios, frenan un poco la corrupción para mostrar sus brillos locales. El falso inspector termina por hacerles la corte a la hija del gobernador y a su mujer.

En ritmo vertiginoso, está igualmente en escena un fragmento de *Baile de máscaras*, donde se entrelazan situaciones de celos y juegos de azar entre un hombre de edad y un príncipe arrogante.

El cornudo magnífico, de Fernand Crommelynck, desplaza a los otros fragmentos y tiene un tratamiento que se sostiene por más tiempo. En él, vemos a personajes de un pueblo, a un molinero y una mujer muy bella, que es su esposa. Se escenifica luego la llegada del primo del molinero, Bruno, que para ganarse la vida escribirá cartas de amor a nombre de campesinos que no saben hacerlo... Bruno termina acostándose con la mujer del molinero, porque este se lo pide. Por celos, el molinero hace estupideces y, en la escena siguiente, la entrega a todos. Son tantos los interesados que harán fila para acostarse con ella, hasta que las mujeres del pueblo, al ver que sus maridos están en esa cola interminable, querrán lincharla. Todo es presentado como un gran torbellino, en el que aparece en varias oportunidades un payaso negro, ese que representara Meyerhold en Moscú cuando le prohibieron actuar. La escena es interrumpida por un quiebre sustantivo, instalando rejas, que van encerrando todo y a todos, hasta configurar el Gulag (Dirección General de Campos de Trabajo Correccional y Colonias), zona destinada a trabajos forzados de prisioneros políticos que operará desde 1930 a 1960 en Rusia y que Aleksandr Solzhenisyn, escritor ruso, Premio Nobel de Literatura (1970) y ex prisionero de esos campos, supo capturar en toda su monstruosidad en su libro *Archipiélago Gulag* (1973).



Dr. Dapertutto. Teatro del Silencio.
De izquierda a derecha: Michel Arias, Guillermina Celedón, Grégoire Puren.
Fotografía: Rodrigo Orozco.

Las escenas siguientes en *Doctor Dapertutto* hacen foco en muertes significativas, primero la de la familia de los zares y luego la de Lenin, precedida por una imagen de su esplendor, de sus discursos y la empatía que despertaba en su pueblo. Luego el ataque de hemiplejía, su muerte y su entierro, acompañado de un Stalin en su etapa de bajo perfil, como aparece en las fotografías de la época en que era el Secretario General del Partido Comunista.

Todo se cierra con un sentido funeral que contrastará con la escena siguiente, donde Stalin señala el arte de propaganda que todos deben seguir, ilustrado aquí con una irónica coreografía de niños con banderas y sombreritos.

Esta escena agitada y multitudinaria se apaga con el instante intimista que la sigue, en el cual se escucha en off una emotiva carta que Meyerhold escribe desde la cárcel a su mujer, en tanto que, en escena, vemos cómo Zina es degollada en ese mismo departamento que hoy es el Museo Meyerhold de Moscú, a pocas calles del Kremlin y de la zona de los teatros.

Las palabras de amor y consuelo del maestro a su compañera explotan en nuestros sentidos al presenciar su brutal y cobarde ejecución, antesala para la instalación en toda la escena, nuevamente del Gulag, mostrando ahora los trabajos forzados en un campo de concentración por dentro, donde se escuchará uno de los textos de las canciones del grupo Pussy Riot.

La obra concluye con una explosión de personajes que invaden el espacio multiplicando al payasito vestido de negro, que, por una parte, rememora al personaje que realizara Meyerhold ocultándose de la censura (que no le permitía actuar), y por la otra, instala la atmósfera de teatro de feria que tanto le gustaba al maestro cuando niño. Aquí el trapecio gana el espacio dinamizando a lanzadores de fuego, acrobacias que recuerdan a los hombres araña. Este cuadro se interrumpe violentamente con la entrada de Stalin de gala, distribuyendo nieve desde el cañón de sus ambiciones. La escena se condensa en el enfrentamiento de Stalin y Meyerhold, quien será asesinado.

La obra (en 1 hora) busca representar el espíritu de un artista fundamental para el teatro actual, construyendo cuadros que hacen eco permanente en la libertad creativa que este proponía, mezclando estilos, ritmos, texturas escenográficas, para atrapar al público en un torbellino de emociones que se adelanten a su pensamiento.

Mauricio Celedón, después de explorar en la estética de la emoción pura, revisita con esta obra al mimo, entrelazado con el circo, construyendo nueva-

mente personajes de naturalismo cinematográfico que un espectador atento puede distinguir en múltiples detalles.

Es un espectáculo que vuelve a centrar su confianza en la expresividad de actores formados mayoritariamente en el circo, como lo hizo con Alice underground. La música, en esta oportunidad, ha ganado con la incorporación de una cantante, que en ruso y francés genera atmósferas fundamentales para el trabajo del actor, siendo utilizada tal como proponía Meyerhold, quien creía que la música debía marcar cada escena sin ambigüedades.



Dr. Dapertutto. Teatro del Silencio. Luis Hormazabal.
Fotografía: Rodrigo Orozco.

El nuevo circo

Durante las últimas décadas del siglo XX, el legendario arte de pistas y carpas vio nacer en su propio seno una alternativa totalmente diferente para acoger al interior de sus circulares recintos al “respetable público”, situación lúcidamente captada por Dominique Mauclair en su libro *Historia del circo*.

El epicentro y el origen exacto de esta verdadera metamorfosis es difícil de precisar en un mundo globalizado, teniendo como la mayor parte de los movimientos modernos y posmodernos diversos focos fundamentales: dos de estos son la Escuela Nacional de Artes Circenses de Rosny-sous-Bois y la Escuela Superior de Artes Circenses de Châlons-sur-Marne, con las cuales Francia se instaló en la vanguardia institucionalizada de tan trascendental renovación.

Ambas escuelas son las responsables directas del surgimiento de una nueva enseñanza gratuita y estatal que vino a complementar aquella autárquica, exclusiva y fundamentalmente familiar con la cual se perpetuaba la herencia de lo circense. Su historia se comenzó a diseñar en 1978 cuando Jean-Philippe Lecat, ministro de Cultura del presidente Valéry Giscard d’Estaing, acepta formalizar el apoyo a quienes venían reclamando por la falta de medios para investigar, en un área que, por su estructura centrada en compañías tradicionales, no permitía experimentar formas alternativas.

Posteriormente, en 1981, Jack Lang, a la época ministro de Cultura (uno de los ministros de Cultura más sobresalientes del siglo XX) y de Educación Nacional del presidente François Mitterrand, acelera los proyectos emergentes y da prioridad a los asuntos del Circo, inaugurando oficialmente, el 13 de enero de 1986, el Centre National des Arts du Cirque, en el mágico emplazamiento de uno de los últimos circos estables franceses en Châlons-en-Champagne.

Es interesante hacer notar que los dos ministros implicados en el naci-

miento de una instancia que pudiera generar un nuevo conocimiento artístico, obraron encadenadamente a pesar de ser políticamente antagónicos. Esto implicaba estar sensibles a los cambios en los escenarios europeos de los inicios del 80, donde una corriente de “arte callejero” se cristaliza en importantes festivales, primero en Italia y luego en Francia, para extenderse con mucha fuerza por Europa. En este contexto, una de las ciudades que más va a brillar será el Madrid del “destape español”, verdadera urbe seductora que supo, como ninguna otra, acoger y difundir las actividades artísticas callejeras y circenses, territorio donde el teatro romperá sus fronteras para intervenir directamente en el concepto de espectáculo abierto, que replantea la danza, el mimo y el circo.

El ambiente de aquellos años era removido por grupos formidables como el Odin Teatret de Dinamarca, Els Comediants y La Fura dels Baus de Barcelona, la Akademia Ruchu de Polonia, que, junto a personalidades de la talla de Leo Bassi y Augusto Boal, van a provocar un cambio sustancial, nutriéndose de la espontaneidad, el azar y la participación colectiva. En este proceso, los personajes y situaciones venidos del mundo popular y folclórico de los circos, son herramientas fundamentales, al punto que entre 1980 y 1985 es posible afirmar que el teatro, para dar respuesta a la calle, se había vestido de circo.

Para investigar en este período, es recomendable revisar los primeros números de la revista *Bouffonneries*, que se publicaba en Carcassonne, al sur de Francia, siendo su editor Patrick Pezin. Están también las publicaciones de *Hors Les Murs* sobre las artes de calle y del circo, institución creada en 1993 y que contiene uno de los mejores archivos sobre el tema, pudiéndose revisar sus actuales publicaciones en internet.

Iniciándose los 80, comenzaron a aparecer compañías que sienten que su camino es la fusión de voluntades artísticas y crean, en pequeñas carpas o al aire libre, descolocantes espectáculos como los ofrecidos por el Magic Circus, *Ilotopie*, *L'illustre Famille Burattini*, el *Circ Perillós* y *La Arena Foraine*, entre otros grupos interesantes de no olvidar.

Consecuencia de ello será el surgimiento de una generación bastante sofisticada de artistas del circo, capaces de crear obras donde el peligro se metamorfosea en poesía que gatilla fibras metafísicas en el espectador, y cuya poética penetra tan profundamente como para aportar con un cambio en las mallas curriculares de algunas escuelas de teatro. A este grupo heterogéneo lo podemos considerar como nuevo circo. “Claros ejemplos de una nueva concepción circense, ligada a la posmodernidad: la apuesta por un espectáculo total que no

se fundamente en una mera sucesión de números; la aparición, pues, de un finísimo hilo argumental; la exclusión de los animales; el rechazo al más difícil todavía como la mera exhibición de habilidades; la interculturalidad; pero, por encima de todos, el rasgo distintivo de esa nueva concepción tal vez sea el carácter ecléctico de sus espectáculos” (Minguet, 2005).

Son años en que se generan espectáculos memorables en compañías de excelencia internacional que logran abarcar espacios tan disímiles como esa intimidad naíf y familiar de *Le Cirque Imaginaire* (posteriormente, *Circo Invisible*), creado por Victoria Chaplin (hija del genial Charles Chaplin, nieta del dramaturgo Eugene O’Neill) y su marido, Jean-Baptiste Thierrée, donde actuaban solos y a veces con sus hijos, construyendo escenas de conmovedora poesía visual sobre cartas del tarot o en situaciones aparentemente cotidianas.

El nuevo circo ofrecía también espectáculos en que los caballos eran protagonistas fundamentales, como en las obras del teatro ecuestre y musical *Zíngaro*, dirigido por Clément Marty (Bartabas), quien, desde una de las atracciones del circo tradicional, extrae el fragmento de sus magníficos caballos y genera con ellos situaciones de un carácter onírico y simbólico que literalmente transportan al espectador a una vivencia mítica.

En 1984 surgirá la más conocida compañía circense, *Cirque du Soleil*, creada por Guy Laliberté y Daniel Gauthier en Baie-Saint-Paul, provincia de Quebec, Canadá. Hoy, uno de los centros indiscutibles del circo gracias a una verdadera cultura artística internacional que propician y expanden. Algunos de sus principios de vida en la comunidad canadiense son verdaderos atisbos de un futuro social armónico con el medio y amable entre los hombres y mujeres de una globalización inminente. Su generosidad rompe todas las fronteras, y, en el caso de Chile, es necesario hacer el reconocimiento a su aporte en los inicios de la actividad circense en *El Canelo de Nos*. Sin embargo, sus masivos espectáculos, si bien recurren a tecnologías de punta adaptándolas a la escena y técnicamente sus actores son impresionantes, sus obras carecen de fineza narrativa y profundidad espiritual, propiciando proyectos en una estética epidérmica, de una simpleza televisiva que ofrecen hasta ahora un legado de espectáculos que en definitiva son brillantes mercancías.

En esta breve reseña histórica del nuevo circo, es importante consignar que su fuerza generará una cantidad nada despreciable de escuelas en diferentes países, en donde se estudian las artes del circo completamente integradas a las escénicas, pudiéndose nombrar las escuelas *Le Lido* en Toulouse, *École*

Supérieure des Arts du Cirque (ESAC) en Bruselas, L'Académie Fratellini en La Plaine Saint-Denis y L'École de Cirque de Québec, estando todas ellas entre las más atractivas en los inicios del siglo XXI.

Los festivales en que el nuevo circo muestra sus logros son varios. Destaco aquí dos, considerándolos como los más importantes en las primeras décadas del siglo XXI: el Festival Mondial du Cirque de Demain (del Circo de Mañana) en París, que en febrero de 2018 cumplió su 39ª versión; y el Festival de Circo Callejero FRINGE de Edimburgo, que desde 1947 se realiza en la capital de Escocia. (Su actual directora, Kath Mainland, vino a Chile en 2015 a contactar con la escena local).

En Chile, el impacto se puede medir en las convenciones de circo que se realizan cada año en diferentes regiones del país. Solo la XVII Convención Chilena de Circo y Arte Callejero, celebrada del 15 al 18 de octubre de 2015 en Isla de Maipo, logró reunir, según Héctor Hugo Calderón, a unas 1.300 personas (inscritas), mil de las cuales eran talleristas y 300 de la organización (contando a técnicos y profesores), siendo a todas luces la única práctica de arte que tiene la fuerza para generar este tipo de eventos.

La situación actual del nuevo circo en Chile es posible de medir igualmente en la renovación curricular de la Escuela Circo del Mundo (dirigida por Alejandra Jiménez), que ha apostado por la calidad en la formación de sus alumnos. También se puede medir en programas que desarrollan trabajos de alto nivel técnico y poético, tales como la MiniCompañía Circo del Mundo, una instancia de aprendizaje e inclusión para niños, en Santiago; trabajos profesionales como los de la Compañía El Circo de Las Máquinas, de Temuco; Compañía Circo Balance, asociada a la Aldea del Encuentro, en Santiago. El Circo Pacheco Kaulen y Hnos., compañía que tiene tres espectáculos importantes: Circo de A'onde, Laszlo & Koqoshka y Ursaris, el último encantador de osos. Diminuto Circus, compañía compuesta solo por trapeceistas y acróbatas, ha realizado cinco montajes en los cuales se abren a la mirada de otros géneros de la escena, invitando a Elías Cohen para que dirija su último espectáculo, demostrando, al igual que Pacheco Kaulen y Hnos., una voluntad de fusión con otros lenguajes escénicos como el teatro, la danza y el teatro físico. En Iquique está En La Cuerda Circo Teatro, compañía que ha generado proyectos conmovedores, cruzando su dramaturgia con la historia social y la del circo de inicios del siglo XX, momento de luchas sociales que fueron aplacadas con masacres de obreros en diferentes ciudades del capitalismo incipiente, entre ellas, el

Iquique de las salitreras.

Para cerrar esta imagen, señalaremos algunas compañías compuestas por artistas de diversos países y que han generado espectáculos rupturistas del nuevo circo en los últimos años. Les 7 Doigts de la Main, compañía canadiense que en su último montaje une circo y artes culinarias en una dramaturgia claramente política que rememora instantes de la vida combativa de personajes argentinos, en la cual sus recuerdos de amor, de niñez y sus militancias van acompañados de olores que desprende el acto de cocinar en escena. El Cirque Farouche en París es otro centro de creatividad del nuevo circo. Está compuesto por acróbatas, trapevistas, payasos, músicos, cantantes y bailarines (18 artistas en total) que se declaran “insolentes pero leales” a la sociedad y a la patria del circo, a las cuales ofrecen obras que desestructuran los lenguajes, exploran en la anarquía y generan imágenes de ensueños profundizando casi al delirio en sus rutinas. Destacó igualmente la compañía acrobática francesa XY, que en su último montaje (2014) reunió a 22 acróbatas explorando en las construcciones con sus cuerpos de pirámides humanas que dialogan claramente con algunas tradiciones catalanas y vascas.

En Chile, un centro significativo para la historia del nuevo circo es El Canelo de Nos, desde donde surgirá El Circo del Mundo. El Canelo es uno de esos espacios en que la historia del arte actual se ha hecho, pero no se ha escrito. Uno de esos núcleos cuyas historias esperan ser debidamente contadas, como lo son también La Casa de la Luna Azul, de la calle Villavicencio; la casa taller de Rosa y Teresa Vicuña, en La Florida; el taller de grabados de Nemesio Antúnez, y muchos otros centros de encuentro en donde estuvo por momentos instalado el crisol del arte de vanguardia local. Todos esos luminosos espacios no apelan a instantes de “orígenes” en el sentido religioso, sino de “surgimientos”, como lo propuso Althusser y recupera Nicolas Bourriaud en La extraforma. “Surgimientos” de espacios y sinergia creativos en donde la historia se escribe a sí misma.

El nuevo circo se aproximó al Canelo de Nos gracias a un llamado de Bartolomé Silva y Alejandra Jiménez, directores de un proyecto de teatro que allí no había funcionado, por lo que se abren en 1995 a la idea de realizar un taller con los actores de Las siete vidas del Tony Caluga y un pequeño grupo de artistas que estaban vinculados con el circo. El proyecto lo dirigirán actores del Cirque du Soleil, quienes después de haber realizado talleres en favelas de Brasil (Recife, Pernambuco, Río de Janeiro), deseaban aportar en Chile con

una actividad circense vista inicialmente como una herramienta social.

La ONG canadiense Jeunesse Canada Monde financiaba este proyecto, que consistía en que actores del Cirque du Soleil preparaban a un grupo de monitores que luego, a modo de retribución, irían a las poblaciones a enseñarles a los niños. Se inició con un trabajo de dos semanas. Luego un segundo taller de un mes, pasando a un trabajo permanente de seis meses y finalmente permaneciendo en Chile los instructores por más de dos años.

Esta dinámica genera un programa que tiene ecos y se mantiene en El Canelo de Nos hasta 1998, año en que se funda El Circo del Mundo - Chile. Se instala primero en Matucana 100 (por un corto período), luego en la Quinta Normal y actualmente en Lo Prado. La experiencia acumulada los hace generar una escuela, cuya malla curricular recientemente renovada se completa en dos años y de la cual se puede augurar un fuerte crecimiento local en la creación y escritura crítica de las artes circenses, situación que se reflejó en la gran cantidad de proyectos de esta área ganadores del Fondart y que se desarrollarán durante el año 2017.

Las redes rizomáticas del arte y la vida interconectan el desarrollo de esta experiencia con los actores de la obra *Las siete vidas del Tony Caluga* más allá de los talleres iniciales. Uno de sus payasos, Titán (Kristián Cáceres), será quien logre apoyar el desarrollo de la primera compañía estable de circo generada con niños y con una obra que itinerará, *Ekum*, que en mapudungun significa “honrar” (2004). La obra, un homenaje a las culturas americanas, cuenta la historia protagonizada solo por payasos (Colón sería uno de ellos). Fue musicalizada por Andreas Bodenhofer y su aporte al nuevo circo lo podemos medir en el hecho de que algunos de los integrantes de esta compañía son actualmente artistas del nuevo circo y también profesores.

La Aldea del Encuentro, proyecto sociocultural destacable, posee además el edificio de centro cultural más significativo de Santiago, puesto que la arquitectura es de Fernando Castillo Velasco (1918-2013). Arquitecto y urbanista genial que fue alcalde de La Reina, intendente de la Región Metropolitana, único rector electo por los tres estamentos en la Pontificia Universidad Católica de Chile, es en sí convocante y apoya la convivencia y el intercambio de valores simbólicos para los cuales fue creada. Esta Aldea alberga, entre otras actividades, al Centro de las Artes Aéreas - La Reina (CAA), que ha ido madurando rápidamente como centro de formación. Desde una labor de talleres que podría verse solo asociada a labor asistencial, ha derivado en una estructura

formativa de alto nivel, poseyendo, gracias al apoyo del primer gobierno de la presidenta Michelle Bachelet, una de las infraestructuras para trabajo aéreo de mayor tecnología de Latinoamérica. Fue dirigida en sus inicios por Pablo Garrido, actor formado en La Mancha y consagrado a las artes del circo. (La Mancha es “la” escuela a la que el circo y el teatro físico en Chile debemos mucho).

A estos centros ya institucionalizados, debemos sumar espacios informales que funcionan en recintos municipales, en casas okupa e incluso en espacios públicos, dando impulso a las prácticas circenses. Uno de esos centros espontáneos tiene su microhistoria (anárquica) escrita desde la convergencia de un grupo de exmiembros del Teatro del Silencio que regresaron a Chile entre los años 1993 y 1994, cuando la compañía decide residir en Francia. Comienzan a reunirse y practicar libremente acrobacias, malabarismo y telas frente al Museo de Arte Contemporáneo en el Parque Forestal, transformando inicialmente los días domingo en un improvisado laboratorio urbano. Convocados en un principio por Sergio Pineda, Gloria Salgado, Janny Muñoz, Nicolás Allende y otros actores que se auto educaban e intercambiaban enseñanzas, van convirtiendo esa zona de la ciudad en un centro informal de las artes circenses por muchos años. Vinculado a estas prácticas, podemos asociar a compañías teatrales como La Patogallina, que utilizará inicialmente el local de La Perrera para trabajar en esos años, con el nombre de Sangre de Pato, en obras compuestas por payasos, malabaristas y acróbatas.

En marzo del año 2015 nace la Asociación Gremial de Nuevo Circo, entre cuyos objetivos estaban el generar pensamiento en torno a este hacer artístico, velar por su memoria y continuar difundiendo este maravilloso y anárquico arte, situaciones que al 2018 parecieran estar al debe, según opinan algunos de sus amantes, entre los que se cuenta la antropóloga e investigadora Macarena Simonetti, a quien agradezco precisiones y correcciones que permitieron terminar ese texto.



Hirzel Ulrich.
Fotografía de: Wu Jiayin

Ueli Hirzel, un circense a recordar

Para entender el nuevo circo en Chile y sus logros artísticos, es conveniente seguir y profundizar en la figura del franco-suizo Ueli Hirzel, actor, director y productor de espectáculos del nuevo circo y uno de sus principales promotores a nivel global. Sus inicios en el arte escénico son desde el teatro, pero tempranamente se interesó por el personaje del payaso, participando en un circo donde aprendería funambulismo. La imagen de un payaso gordo que andaba sobre esos (aparentemente) delicados cables fue una imagen eficiente y que gustaba al público. Decidido a realizar un circo que atendiera plenamente a su sensibilidad, con un grupo de amigos crea Circo Aladino, hito clave en la construcción de la nueva poética del circo que fue encantando a toda Europa (lo cual, aunque suene a exageración, no lo es). ¿Cómo no caer en la fascinación si este grupo se desplazaba en un tren de caravanas antiguas tiradas por un tractor todo decorado con guiños a la cultura gitana y con perfume a Molière? Al llegar a una ciudad (y a pequeños poblados), levantaban una carpa de tamaño medio y esta era circunvalada por una población efímera de habitaciones móviles, creando en pocas horas un pueblo que tenía eco en ese Macondo de Cien años de soledad, que en esos años se leía con avidez.

La buena recepción del trabajo permitió que, en no mucho tiempo, el grupo de Ueli lograra comprar un lugar de ensueños, una carpa antigua cuyo ruedo eran espacios con espejos que recordaban los “reservados” que en el París del siglo XIX eran muy populares y que en Valparaíso todavía existían en la década de los 80. Ese círculo de reservados deslizaba imaginarios desde las cantinas del oeste americano hasta los cafés concierto de la época de Toulouse-Lautrec. Allí, el grupo de Ueli creó un espectáculo-restaurant en que el público podía cenar (y bien) siendo atendido por un grupo de personajes que, en sus encuentros y desencuentros, desarrollaban secuencias de acrobacias, malabarismos e intervenciones de payasos. (Este formato de espectáculo lo retomará dos décadas después Els Comediants y, recientemente con algunas variantes, XY).

A mediados de los 90, será en esa Carpa de los Espejos (actualmente fija en Berlín) donde los actores de Andrés Pérez realicen La Negra Ester, siendo instalada en La Cartoucherie de Vincennes gracias al apoyo del Théâtre du Soleil. El lugar es tan especial que para esas representaciones, Pérez hizo instalar

solo dos escaleras. Allí, la vida del puerto de San Antonio y de su romántico burdel no requería de otra escenografía.

Ueli Hirzel ha continuado investigando para el nuevo circo en estos últimos veinticinco años, desde un laboratorio de creación en Le Château de Monthelon, al sur de Francia, en el distrito de Carcassonne. Allí dirige un espacio consagrado a las artes acogido en una casona (castillo) construida en la cima de una pequeña montaña y cuyos orígenes arquitectónicos datan del año 300 d.C. Anexo al castillo, en un pequeño bosque, están las caravanas de la época del Circo Aladino y sirven para ser habitadas por los residentes (y por Ueli). Posteriormente se encuentra una explanada en la que es posible instalar cuatro carpas de circo con sus espacios de trabajo independientes. En la casona están los talleres de plástica, salas para hacer música, cocina, algunas habitaciones y una sala de trabajo de 20 x 10 metros con 8 metros de altura, construida en lo que era la antigua capilla: un sueño de piedras desde el cual el nuevo circo se ha nutrido. Este espacio de residencia para artistas no exige, para estar allí, un resultado concreto, sino el deseo de experimentar para llegar a una obra o encontrar el camino hacia ella, intercambiando con otros artistas bajo la filosofía de la búsqueda por generar poesía y belleza (Hirzel, comunicación personal, noviembre de 2016).

El primer espectáculo que Ueli trajo a Chile fue Cirque O en 1993, siendo productor y dirigiendo algunas escenas. La obra estaba construida por una serie de rutinas hechas por tres payasos que hacían viajar al espectador vertiginosamente por universos oníricos. La emoción que provocaba era vehiculada por una sensación metafísica, poniendo en escena poesía sofisticada, bella y etérea, donde el espectador era recompensado con la sensación de ser testigo de un verdadero ritual estético.

El espectáculo estaba construido sin una dramaturgia secuencial, sino por una serie de rutinas que se desarrollaban como si estuviesen producidas desde una máquina dulce y perfecta que no daba señales de haber estado diseñada para acoger a los ojos de terceros. El espectador cumplía allí el rol de un observador sigiloso cuya presencia no incidía en la atmósfera ni en el ritmo del espectáculo. Su paso por Chile dejó la huella de un circo completamente diferente que cautivó a muchos artistas locales.

Ueli regresará en 1997 con transformaciones esenciales. Cirque O no continuó como compañía y parte del elenco funda Cirque, que se presenta en Santiago en la explanada poniente de la Estación Mapocho, espacio en que

trabajaba la compañía Sombrero Verde. Allí instalaron una carpa de circo relativamente pequeña, de color blanco, diseñada por Ueli para acoger hasta 450 personas, mostrando un giro narrativo bastante significativo en relación a Cirque O. La elección seguía siendo el apostar por un espectáculo de ambiente íntimo, sin los requisitos espectaculares de la farándula ni proezas alimentadas por el virtuosismo o el riesgo, lo cual ya nos habían mostrado con Cirque O, pero ahora inundaban su espacio con un ritmo y tensión en que el público estaba en el espectáculo física y estructuralmente acogido, tan próximo a los tres personajes como la escena lo permitiera.

Su dramaturgia se componía de microaventuras unidas por el delicado hilo narrativo que tejían pequeños detalles en las relaciones de los personajes, entre los cuales brillaba el espectro de las míticas figuras de Arlequín, Pierrot y Colombina.

Esta referencia a las figuras arquetípicas de la comedia del arte subyacía bajo el sensible reciclaje que los actores hicieron de ellas, tiñéndose de particularidades que sostenían sobre sus propias anatomías, kinesis y vestuarios. El eco de Pierrot era encarnado por Jean-Paul Lefeuvre y estaba dibujado desde su cuerpo alto y delgado solo por un pantalón corto de color blanco, poniendo todo el peso en la fuerza expresiva de condensar la emoción en una actitud que hacía leer en él a un personaje en estado de sorpresa permanente frente al acontecer. Un ser que fluía hechizado por las maravillas y pesadillas del devenir. Su encantamiento era acogido desde una actitud aparentemente inmutable hasta en las más comprometidas situaciones, aportando con esa energía aérea y totalmente entregado al destino, propia del Pierrot, que hemos podido apreciar en tragicomedias como las que supo cristalizar magistralmente Buster Keaton en sus filmes. Ese Pierrot transmite la sensación de estar ante quien ama la vida, pero no tiene miedo alguno a la muerte.

Arlequín, en cambio, ha representado siempre la rapidez y la pillería que pone al servicio de su supervivencia. Ama y se aferra a la vida. Posee una asombrosa capacidad de adaptación y de manipulación de las circunstancias. Es dueño de múltiples recursos con los que suple, en definitiva, su falta de reflexión y del dominio de su inteligencia racional, siendo por antonomasia un maestro en todo lo que de pedestre ofrece la existencia. Hyacinthe Reisch sostenía un personaje con claras reminiscencias de ese Arlequín que ha cautivado al mimo por siglos en diferentes escenarios y que es pariente cercano del payaso, aportándole a su figura un juego de ambivalencia de género que no está en los li-

bretos tradicionales. Hyacinthe diseñaba su personaje poniendo énfasis en su largo cabello y en un vestuario negro que por momentos simula ser una falda. Su silueta, así construida, atenuaba la masculinidad del actor y le permitía al personaje reflejar aquella femineidad que el Arlequín clásico ocultaría, y que incluso lo avergonzaría en su masculinidad algo ruda y a veces tan sexuada que lo hace desentenderse de que simbólicamente también está asociado a la tierra, y esta es un territorio universal de lo femenino. Con este giro, el Arlequín de Cirque apela a la sensualidad, afinando esa animalidad del personaje clásico y logrando algunos instantes de humor profundo al respecto.

Aquí cabe recordar los trabajos sobre Arlequín y Pierrot que realizó Pablo Picasso, entre los que se encuentra *La familia de Arlequín*, de 1905, en los orígenes del período rosa, época en que frecuentó el Circo Medrano de París (que también inspiró a Toulouse-Lautrec), pudiéndose extraer de sus cuadros la diferenciación que el tiempo y la ignorancia han terminado por confundir, entre la energía vital de estos dos personajes que, en este espectáculo, son, al igual que con Picasso, tratados de forma diferenciada y lúcida.

Los ecos de Colombina viven en el personaje de Jacqueline, quien desde el primer minuto que entra a escena es un contrapunto y un desafío para los dos personajes masculinos. De la Colombina clásica conserva la gracia, acentuada en rutinas aparentemente simples y alegres de trabajos con elásticos y de giros sobre un trapecio a bajo nivel de altura. Esto lo hace sobre el aporte novedoso de su proyección en el canto, el cual no solo acompaña importantes momentos del trabajo de sus compañeros, sino que va ganando su propio espacio hasta ser un protagonista imprescindible para sostener la atmósfera propuesta.

Las rutinas de estos tres personajes estaban entrelazadas por juegos, dando al espectáculo una continuidad sin lógica racional. No es posible leer “el todo” como narración euclidiana, sino como un mosaico de acontecimientos (rutinas) hilvanados por una necesidad periférica y aparentemente invisible, como es el ritmo, la pulsación y los requerimientos técnicos. Sus actuaciones son de cara al público, creando una complicidad directa, apelante de cuerpos, risas y aplausos, hasta demoler completamente la distancia y, en un acto entre mágico y funcional, invitarlo a compartir el escenario en torno a un improvisado bar, instalado en el poste central de la carpa, y ofrecer así un final de espectáculo que apela a la atmósfera de fiesta callejera.

Cirque: La sonrisa al pie de la escalera

La colaboración artística de Ueli Hirzel con Chile, que no se ha interrumpido en casi tres décadas, tiene, entre otras de sus instancias relevantes, la adaptación del espectáculo *La sonrisa al pie de la escalera*, dirigido por él inicialmente en Suiza y remontado en Arica (Norte de Chile), adaptándolo a la realidad nacional y a la presencia del trabajo de una actriz (de teatro).

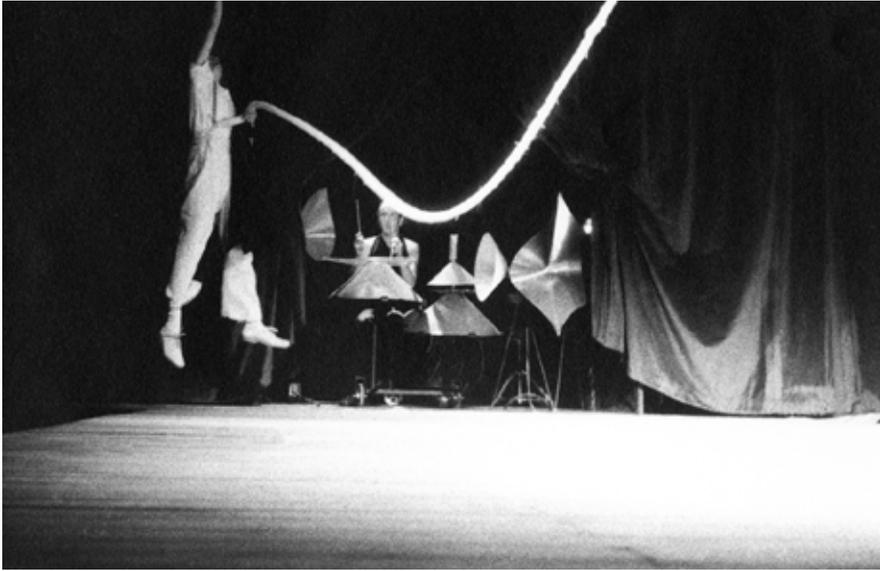
Su resultado se mostrará en una gira por Arica, Copiapó, Santiago y Valparaíso entre los años 2004 y 2005 con algunos miembros de Cirque O y de Que Cirque: Ayin de Sela (equilibrista), Sky de Sela (clown), ambas hermanas de la inolvidable Lahsa de Sela. Mads Rosenbeck (malabarista), Sébastien Apert (músico) y la incorporación de la actriz chilena María Izquierdo

La producción estuvo nuevamente a cargo de Caioia Sota, referente luminoso y escaso en el área de producción del teatro de este período. Creadora del Teatro del Puente (con el grupo Sombrero Verde), colaboradora, entre otros proyectos con Andrés Wood, en la versión filmica de *El desquite* y productora en sus inicios de *La Negra Ester*.

La sonrisa al pie de la escalera (1948), escrita por Henry Miller, fue concebida originalmente para acompañar ilustraciones del pintor cubista francés Fernand Léger. Es interesante que la escritura surja del alma de uno de los realizadores de las obras más tormentosas y oscuras del siglo XX, como son *Trópico de Cáncer* (1934), *Trópico de Capricornio* (1934) y una serie de otros textos que le valieron el calificativo de obsceno e irreverente. Sorprende por ello encontrarse con este cuento, en el que la preocupación de Miller releva la parte humilde y pacífica que tiene el ser humano, instalándose en un ejercicio seráfico donde caben cómodamente los sentimientos panteístas y las visiones místicas.

La obra, tomada desde el arte del circo, tiene su versión chilena, entregando gran protagonismo a María Izquierdo, actriz y directora que ha hecho vivir a personajes memorables de la escena nacional, entre los que se encuentran Margarita (la Japonesita) en *La Negra Ester*; Theodora Felt en *El derrumbe*, de Arthur Miller; y Macarena en el film *Sexo con amor*, de Boris Quercia.

Agustín, uno de los personajes que interpreta María Izquierdo en esta obra, era el gran favorito del público. Para él, “La vida en la arena del circo era una pantomima hecha de caídas, bofetadas, puntapiés, un interminable dar



Cirque
De izquierda a derecha, Mads Rosenbeck, Sébastien Apert.
Fotografía: Archivo Caioa Sota.



Cirque. María Izquierdo.
Fotografía: Archivo Caioa Sota.

y esquivar patadas. (...) ¡El querido payaso! Su privilegio consistía en recrear los errores, las locuras, las estupideces, todos los malentendidos que plagan a la humanidad. Ser la ineptia misma” (Miller, 1980, p. 77). Pero, como muchos artistas, era un inconformista que no buscaba la perfección técnica en sus actuaciones, sino que tenía metas instaladas en el mundo de lo inefable. Un día, apoyado por el azar (aliado maravilloso), se quedó en blanco en medio de la actuación y detenido al pie de una escalera que ascendía hasta una luna. El público vio en ello, con sorpresa, la osadía de su desmesurado anhelo por llegar hasta el cielo y lo aplaudió muchísimo.

Agustín comprendió que si se sentaba en contemplación con su sonrisa inmóvil y sus pensamientos muy lejos, simulaba el éxtasis. Y transformó esto en su mejor número, llevándolo a la perfección. “Nunca se le había ocurrido a ningún bufón representar el milagro de la ascensión” (Miller, 1980, p. 31), impresionando cada noche al público, que, sin grandes discursos, comprendía que esa visión surrealista era la suma de lo incongruente.

Sin embargo, Agustín perseguía no sólo la alegría y el aplauso del público, sino que este entrara en éxtasis. Según el malabarista (Mads), “la risa no era suficiente para él. Quería que la gente fuera feliz, pero la gente reía a gritos de sus esfuerzos de regalar plenitud (...) Cada noche, a pesar de sus religiosos intentos por producir una especie de trance imperecedero en los espectadores, recibía el mismo aplauso frustrante... Cada noche, la risa se hacía más insoportable a sus oídos...” (guión inédito de la obra).

La sonrisa al pie de la escalera se puede leer como una experiencia interesante del cruce de los recursos del teatro y del circo. Aborda el cuento de Miller adaptando su historia, pero respetando a sus personajes y su espíritu. Cruza los recursos del circo con los del teatro aportados por María Izquierdo desde códigos diversos: narraciones que bordean las prácticas de los cuentacuentos, encarnación de personajes, instantes de escenificación en donde, dirigiéndose directamente al público y en una aparente ruptura de la fantasía del espectáculo, aborda circunstancias de los propios actores, recordando el “distanciamiento” que propuso Brecht. Esto es sintetizable en el diálogo entre Mads (el malabarista) que, fuera de su personaje, interpela a María Izquierdo, en tanto actriz chilena, y le dice: “¡Ah! Haces la profesora, la narradora, la traductora... Agustín... el patrón... el huevón. Ce pas du cirque ça... Il faut pas mélanger le cirque avec l’histoire!... [Ante lo cual, María responde:] ¡Pero eso no fue idea mía! ¡A mí me invitó el Ueli aquí a contar una historia!” (guión inédito de la



Horizonte Cuadrado. Compañía De Paso.

De izquierda a derecha: Héctor Calderón, Ilan Oxman, Paula Riquelme, Javier Varela, Paz Mena y Sullyn González.

Fotografía: Carolina Bianchi.



Cirque
De izquierda a derecha, Mads Rosenbeck, Sébastien Apert.
Fotografía: Archivo Caioa Sota.

obra). Diálogo que además da cuenta de esa pugna del nuevo circo con el “circo puro” ante la intromisión de la dramaturgia teatral en el espectáculo.

La obra pone en escena el cuento de Miller narrado y actuado con recursos teatrales entrelazados con rutinas de precisión técnica de alto nivel, inscritas en atmósferas rupturistas y de humor inteligente, expresando todo con gran economía de recursos. Se suma a ello el trabajo musical interpretado en vivo, con la figura del músico en un dispositivo sonoro hecho en base a instrumentos de aire, agua, cuerda y percusión. Estos instrumentos están inspirados en las “esculturas sonoras” de los hermanos François y Bernard Baschet, quienes, en la década de los 60 en Francia, creaban obras con extraordinarias formas hechas de metal doblado, en las que hacían cohabitar el arte visual y la música. Sébastien Apert, músico en *La sonrisa al pie de la escalera*, logra atmósferas justas para acompañar la obra y desarrolla su propia independencia en una escena relevante, cuando interpreta el llanto musicalizado de la muerte del payaso Antonio.

En realidad, frente a esta obra estamos ante una pequeña joya del cruce de lenguajes y sensibilidades en los que, una vez más, las culturas escénicas francesa y chilena logran una fértil simbiosis.

Otra de las instancias a rememorar en las cuales Ueli Hirzel tiene muchos de los créditos es el proyecto que concluirá con la creación de la Compañía De Paso y la obra *Un horizonte cuadrado* (2007).

La Compañía De Paso tenía contacto con Ueli desde *La Negra Ester* a través de Héctor Calderón, quien participaba como técnico en ese montaje. Le solicitaron que viniera a realizar un taller con ellos a Chile, el cual se concretó trayendo el maestro la propuesta de explorar textos de Vicente Huidobro. Esta investigación se inicia en la segunda quincena de enero de 2006 en un taller que dura dos semanas, proponiendo imágenes corporales sobre las que el poeta ofrece.

“Todos los miembros del grupo que participamos en el taller éramos trapecistas en busca de un lenguaje para construir dramaturgia desde el trapecio. Las primeras secuencias que realizamos eran en el suelo y luego pasaron algunas de ellas a las telas y al trapecio. Junto con los textos de Huidobro trabajamos con vivencias personales, momentos traumáticos y de dolor que se cruzaban con la poesía” (Calderón, comunicación personal, enero de 2016).

En marzo de 2006 retoman el trabajo, trayendo Ueli una propuesta en la que unía poéticamente la visión de Huidobro de construir mundos con su

poesía y el trapecio, a través de metáforas como aquellas en que la poesía es sentida como un estado entre la tierra y el cielo, ante lo cual el trapecio es un eco perfecto. Terminado este taller, deja la tarea de realizar un trabajo físico muy fuerte y algunas rutinas en desarrollo, regresando en septiembre (2006) a montar una obra que estará lista en noviembre del mismo año.

El proyecto, en esta etapa de desarrollo, se realizaba sobre la base de tres estructuras paralelas en las que había trapecios y telas. Así, con carácter de obra en proceso, se muestra en dependencias del ex Hospital San José en enero de 2007. Entre el público, algunos gestores culturales --convocados por Ueli desde Suiza y Dinamarca-- evaluaron positivamente el financiar una estructura especial para la obra, encargando el diseño a Danny Otto (escenógrafo y ex-trapecista).

Finalmente, en el estreno de *Un horizonte cuadrado* actúan tres hombres y tres mujeres: Paula Riquelme, Sullyn González, Paz Mena, Javier Varela, Ilan Oxman, Héctor Calderón. Los músicos son Emmanuel Pérez (bajo), Christian Pérez (guitarra), Juan Pablo Vargas (batería). El técnico es Christian Klotz.

En marzo de 2007 instalan en la Aldea del Encuentro su nueva estructura, que unifica el espacio aéreo. Posteriormente giran por Europa hasta el año 2012. En Chile, sin embargo, el apoyo ha sido deficiente, bastando señalar que, entre 2007 y 2010 la obra nunca fue comprada; siendo el proyecto más importante que han tenido en la esfera local, la gira por 12 poblaciones en zonas de alto riesgo, donde el arte se vincula con el trabajo social, proyecto financiado desde Suiza y Francia y en el que Ueli marcó su presencia.

Como espectadores, ante su trabajo quedamos sumergidos en un universo plástico en el cual los cuerpos ganan toda su estatura y se expresan en el espacio generando imágenes de ensoñación. Limpia, precisa, rigurosamente rítmica, la obra se despliega sostenida por la música, creando un ambiente en que el riesgo y la dificultad son silenciados por la imagen poética vehiculada desde la dramaturgia corporal. Esta “narra” la creación de mundos desde el acto de nacer, reconocer el espacio, habitarlo, moverse en él, descubrir al otro generando situaciones, encuentros... parejas, rupturas, hasta que finalmente se vuelve a la soledad del comienzo de la vida.

“Esta estructura narrativa, sin embargo, no surgía plenamente desde el inicio del proyecto, sino que se fue dando según el espectáculo se presentaba” (Calderón, comunicación personal, enero de 2016).

Estamos ante el producto de una investigación de arte, atento a sus propios logros y profundidad. Una obra abierta a lo que va sucediendo y, en ello, al desarrollo de la propia dinámica física. Un ejemplo claro de investigación de lenguaje, metodología de creación artística que hace eco en el libro de María José Contreras, *La práctica como investigación*.

Las siete vidas del Tony Caluga

En la producción nacional, uno de los ecos certeros de este nuevo circo lo ofreció la obra *Las siete vidas del Tony Caluga*, escrita y dirigida por Andrés del Bosque en 1994 e inspirada en la vida del payaso Abraham Lillo Machuca (1917-1997), uno de los artistas de circo local más destacados y que, en las décadas de los 60 y 70, prestigió al payaso chileno en toda Latinoamérica.

La obra, montada por el elenco del Teatro Circo Imaginario, inicia su investigación en 1990, convocando Andrés del Bosque a un espectáculo callejero construido con payasos. “Para crear esta obra, contacta con los artistas del circo Los Hermanos Carter, en donde actuará (por última vez) el Tony Caluga. El circo estaba instalado en Alameda, próximo a Estación Central, y de su precaria infraestructura surgieron algunos de los personajes que posteriormente tomarán vida en el teatro” (Cáceres, conversación personal, enero de 2016). Surge de esa carpa también una amistad con Caluga y Caluga Junior, con quien preparará una intervención de payasos para la inauguración, en el Cerro Santa Lucía (Huelén en mapudungun), del Festival de Teatro de las Naciones, asociado al Instituto Internacional del Teatro (ITI) en 1993, sin duda el encuentro de teatralidades más importante que se ha realizado en Chile en los últimos decenios.

Andrés del Bosque apoyó su investigación en otro payaso chileno, el Tony Coligüe (Héctor Aguilera Campos), quien le enseñó sus rutinas y lo ayudó para afirmar su amistad con Caluga.

Para profundizar en la búsqueda, deciden encontrar un lugar de trabajo fuera de Santiago, apareciendo la casa taller de Santa Rosa de Chena, espacio en el cual, además de la casa y el gran jardín, su propietario había construido una sala de teatro (para un gran amor), implementada con escenario y butacas, lo cual en sí mismo es un poema romántico/surrealista. Allí, Andrés del Bos-



Las 7 vidas del Tony Caluga (afiche Alejandro Lillo).
Arriba de izquierda a derecha: Caluga Jr. Tony Caluga; Kristian Cáceres.
Abajo de izquierda a derecha: Andrés del Bosque y Oscar Zimmermann.
Fotografía: Paula Bravo.

que, Oscar Zimmermann y Kristián Cáceres harán surgir a los payasos Tililla, Maletín y Titán, que acompañan Las siete vidas del Tony Caluga durante los dos años de representaciones y sus más de trescientas funciones, en las que participaron también Soledad Avalos, Valeria Chignolli, Ricardo Gallardo, Fredy Huert, Carlos Paredes, Constanza Pérez, Teresa San Martín, Sebastián Vila, y los músicos, Roberto Gacitúa, Francisco Sánchez, Jaime Zanetta .

La obra que resulta de esta investigación es un verdadero compendio de trascendentales propuestas estéticas del teatro de fin de milenio: se inscribe en la tradición de un teatro popular del cual extrae “el aliento de lo local” y cruza los géneros fértilmente, ya que no solo toma lo circense como temática, sino que profundiza en el lenguaje para forjar un nuevo tipo de actriz/actor. Es un trabajo fino, minucioso e inteligente, sustentado en un texto dramático con reminiscencias del sainete y la mojiganga, géneros fuertemente expandidos en los pueblos de Latinoamérica y España. Los orígenes de estos estilos se encuentran en el teatro medieval, poseyendo una estructura sencilla con personajes tipo, generalmente compuestos por “el anciano”, “la anciana”, “la joven”, “el enamorado” y “el rival”. Las situaciones, en su mayoría, aluden a la vida cotidiana, a la confrontación cultural campo-ciudad, a los problemas del amor, todos resueltos con gran comicidad.

Andrés del Bosque realizó una extensa investigación en el mundo de la farsa, escribiendo una obra cuyo nombre es Don Segismundo de La Estrella, en la cual recoge las experiencias obtenidas en el seguimiento de las fiestas populares y los carnavales de España y América del Sur. Este tipo de aproximación al arte escénico como “acontecimiento” en el más profundo sentido que Deleuze le daba al concepto, se inscribe también en las investigaciones de antropología teatral propuestas por Eugenio Barba, quien realiza un largo estudio en el paralelo gestual de diferentes culturas para comparar el cómo cada una expresa sus sentimientos.

Del Bosque, en su investigación, opta por lo burlesco y se centra en el payaso, personaje-tipo con tradición y larga historia en el teatro universal. El payaso es una “máscara”, al igual que los personajes de la comedia del arte que apelara Cirque, lo que implica que los caracteres de una personalidad, con todo su universo psicológico, social y económico, están retenidos en una forma; y el actor, al utilizarla, debe emprender un viaje hacia el encuentro del alma escondida de esa criatura que vive impregnada en la figura de la máscara. El personaje nacerá, por lo tanto, del abrazo entre ese Pantaleón, Arlequín o

Colombina que habite en la máscara y aquel que cada actor posee en su alma, imprimiéndose así cada arquetipo de matices, de manera similar a lo que sucede con una partitura musical que es interpretada por diversos ejecutantes.

La máscara, en este contexto, hace coincidir la aproximación al teatro del actor de kathakali (hindú), kabuki y noh (japonés) con el bailarín de La Tirana. Y la de todos ellos con la del payaso de cualquier ciudad o circo. Del Bosque dice que “en nuestra investigación, el payaso es presentado como el maestro del actor. Cualquier tony chileno sabe 50 rutinas, y si es más experimentado, puede conocer 200” (Del Bosque, comunicación personal, 1994). Estos números que cada actor-payaso sabe hacer configuran una tradición cultural, al igual que los atributos y destrezas físicas que requiere para interpretarlos, como son el uso de la voz en diferentes tonos, el dominio de la acrobacia, el malabarismo y el manejo de algún instrumento musical.

La máscara del payaso se inicia con una pequeña nariz roja, pasa por una peluca, por su expresivo maquillaje con colores vivos, por la ropa abundante y ancha, y cierra su imagen con los característicos zapatos grandes, siendo el conjunto una máscara corporal.

En el caso de *Las siete vidas del Tony Caluga*, el entorno responde directamente al personaje que la inspira, transcurriendo al interior de una carpa de circo. El estilo de las actuaciones está acorde con la propuesta escenográfica y logra trasladar al espectador permanentemente desde pasajes de la vida privada del Caluga hasta las pistas de los diversos circos en que trabajó.

El tony como maestro del actor se aprecia también en una serie de situaciones dramáticas resueltas con espíritu clownesco, aportando a la escena nacional con una buena dosis de poesía plena de humor. La escuela del payaso proporciona a este grupo el ritmo de su espectáculo, pero los actores anulan la vertiginosa secuencialidad de lo circense apostando por la narrativa de una historia. La musicalización era realizada en vivo por un grupo en el que participaba Atila Sombori, artista húngaro percusionista de Cirque O.

La creación de este espectáculo fue un proceso largo e intenso, ya que los actores del Teatro Circo Imaginario se vieron obligados a una preparación física severa en acrobacia y malabarismo, la cual tomó tres años y pasó por una performance verdaderamente interesante al participar todos con sus rutinas en el Circo del Tony Caluga durante las Fiestas Patrias de 1992, lo que fue propiciando un estilo de actuación y de trabajo colectivo.

La obra realiza, a nivel del texto, la osadía del desplazamiento desde la



Las 7 vidas del Tony Caluga.

De izquierda a derecha: Sebastián Vila, Ricardo Gallardo, Kristian Cáceres.

Fotografía: Jorge Aceituno. Programa de investigación y archivo de la escena.

prosa a la poesía, empleando décimas, octosílabas, redondillas y verso libre, experiencia en parte utilizada por Roberto Parra en *La negra Ester*.

En esta obra, la unión de teatro y circo deja de ser una metáfora y se concreta en un espectáculo que abordó 70 años de la vida de uno de los payasos más conocidos del país, quien personalmente apoyó el montaje aportando con su historia, su experiencia, algunos vestuarios, y regalando, junto a los actores del Teatro Circo Imaginario, un viaje al corazón del circo chileno.

Viaje al centro de La Troppa

Este viaje se inicia cuando sus protagonistas, Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal, egresan de la carrera de Actuación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y crean la compañía Los Que No Estaban Muertos (1987-89). Los tres habían sido compañeros de estudios entre los años 1981 y 1987, y ahora desde su propio grupo señalaban que en Chile la vida subyacía a pesar de la cerrada noche con que envolvía al país la dictadura. En este nombre, para mí, se desliza un dejo de humor cuando lo asociamos con una canción muy difundida en el mundo hispano, El muerto vivo (1965), del colombiano Guillermo González Arenas (escrita sobre un hecho real), y cuyo estribillo dice: “No estaba muerto / Estaba de parranda”).

Como Los Que No Estaban Muertos, realizaron las obras El santo patrono (1987), Salmón vudú (1988) y El rap del Quijote (1989). La Troppa surgirá con Pinocchio (1990). Su cambio de nombre, en los albores de la recuperación de la vida democrática en Chile, respondió también a una alusión simbólica, basada esta vez en la práctica teatral de sus integrantes. Se consideraban por sobre todo actores, disponibles para abordar en el proceso creativo las tareas de tramoya, escenógrafo, dramaturgo, músico... sin responder a una jerarquía, todos iguales, en una tropa con doble “p” --el porqué de eso habría que discutirlo con ellos.

Después de Pinocchio, crearon Lobo (1992), Viaje al centro de la tierra (1995), Gemelos (1999) y Jesús Betz (2003), para luego disolverse.

Podemos imaginar el trabajo de este colectivo como la interconexión explosiva de tres individuos que se planteaban por sobre todo la búsqueda de un lenguaje, que pronto daría señales. Su autenticidad se sustentó en una práctica que surgía de la mezcla de los aportes de los tres artistas, la cual no tenía que ver con el qué se debía hacer o lo que se estaba haciendo en el contexto teatral, sino

con lo que querían hacer a partir de cada uno de ellos, de sus propios gustos y pasiones, instalándose lo que aquí denomino “el impulso del querer”.

Este impulso buscaba un teatro que “lo teníamos que hacer nosotros, desde nosotros mismos, sobre el escenario, sobre la escritura, ya que siempre valoramos la fuerza que significaba el hecho de que los actores estén sobre el escenario narrando una historia que no tiene nada que ver con la literatura que plantean los dramaturgos” (Zagal, conversación personal, noviembre de 2014).

Fruto de esta perspectiva, sus obras adquirirán cada vez mayor consistencia en lo conceptual, estético, actoral, musical, convergiendo poéticas que se entrecruzan y que para su análisis dividimos acá en: apostar por un teatro de objetos, por una narrativa que incorpora códigos visuales de lo cinematográfico, por una metodología basada en la poesía de la acción, en el juego de actor como motor creativo y en el concepto de viaje como motor de sus aventuras e historias.

Teatro de objetos

Es distintivo de su lenguaje el hecho de que en las puestas en escena de sus obras recurren a la utilería como coprotagonista. Esto pasa por dignificar el rol de los objetos, haciéndolos transitar desde esa misión ilustrativa o ambiental que poseen normalmente, a la de narradores.

Desde un punto de vista filosófico, su gesto hace eco en la llamada heideggeriana de participación del ser, entre las cosas. Para Heidegger (cuyo pensamiento todavía asimilamos lentamente), el ser humano no solo está en el mundo, es un ser-en-el-mundo. Solo compenetrándonos en él se puede dar la plenitud de la existencia, y esta es siempre entre las cosas.

Esa mundanidad es un rasgo característico de nuestra época y permite a la conciencia romper las barreras entre sujeto y objeto, vinculándonos así armónicamente con el mundo de las cosas, pero, cuando es mal comprendida, implica la entrega sin límites al consumo de los objetos (e incluso de personas/cosificadas).

Para La Troppa, la relación con los objetos era fértil, fluida, orgánica, y se concretizó en el ejercicio de buscar elementos que pudieran co-protagonizar la historia que querían poner en escena, llegando en algunas oportunidades a definir un “objeto central” como núcleo, matriz o alma (curiosamente, se le



Gemelos (re-estreno). La Troppa.

De izquierda a derecha: Julián Marras, Laura Pizarro, Christian Aguilera.

Fotografía: Montse Quezada Laura Pizarro, Zagal.

llama “alma” a la matriz en las industrias).

Cuando descubren el “objeto central” (como fue en Salmón vudú, Pinocchio, Viaje al centro de la tierra y Gemelos), los objetos menores, e incluso la Kinesia del actor, surgían desde el diálogo con esa “escultura/escénica” en la cual habita su historia.

En Salmón vudú (que incluimos aquí, aunque es firmado por Los Que No Estaban Muertos) aparece como una gran silla mecedora que servía de gal León para el traslado del navegante que protagonizaba la historia. Pinocchio transcurre desde y alrededor de la figura de una pinza para colgar la ropa que llamaron “perro mundo” (la cual dialoga con los trabajos del sueco Claes Oldenburg y con los del turco Mehmet Ali Uysal). En Lobo, la energía no fue concentrada por una “escultura escénica”, pero sí en Viaje al centro de la tierra, ofreciendo la madurez estética de una locomotora que como pieza es sin duda de antología. Gemelos transcurre acogido en la escultura escénica de un teatro de marionetas que en un minuto devela su capacidad de tener obturador, como si fuese también una cámara fotográfica.

“Nos definía mucho el momento de escoger la escultura que iba a ser nuestra escenografía, como también la decisión de hacer que el espectador tuviera puntos de vista distintos, no solo a través de lo oral, del verbo, sino a través de lo que ve. En eso, para nosotros, la imaginería es sumamente importante. Decimos, bueno, vamos a trabajar con ideas que se van a ir mezclando, usted va a poder elegir qué ver, porque podemos narrar simultánea o libremente. Y de ahí toda la concepción de mezclar lo cinematográfico, el cómic, la música, la literatura, la interpretación teatral, todo unido. No lo separamos en ningún momento, aunque nuestros experimentos tenían, en algunos casos, un mejor término, un poco más o un poco menos de acabado en otros” (Zagal, entrevista personal, noviembre de 2014).

Bajo el signo del cine

Según Baudelaire, cada época tiene su mirada y su sonrisa, y la nuestra está marcada por el montaje, esa estrategia visual con la cual el cine construye sus discursos. La relación es tan estrecha que es posible afirmar que somos ecos permanentes del zoom, del encuadre, de los primeros planos, de las profundidades de campo, del cortar y pegar como ejercicio recurrente que determina no solo nuestra forma física de percibir visualmente, sino también nuestro

imaginario, transformándonos en “[una] cultura del detalle, del fragmento, del trozo, [en la que se da] la sustitución por doquier de lo global por lo fraccionario” (Debray, 1994, p. 303).

Parece natural, en este contexto, que una exploración artística termine recurriendo a la construcción de un teatro en que la visualidad cinematográfica sea parte relevante de la narración, que se construya desde procedimientos que permiten percibir las escenas desde diferentes ángulos, escalas, y desde esa magia que es la simultaneidad de acción.

“Desde los inicios participamos de esa mentalidad cinematográfica, en el hecho de incorporar planos en la visualidad de una escena. En Pinocchio quedó clarísimo. Hay en esta obra una secuencia en que en el escenario se ve la nariz gigante y el actor que hacía de grillo bueno. Al mismo tiempo, estaba la escena en que yo como actriz real hacía de Pinocchio con un muñequito al lado. Ambas eran en conjunto y ahí estaba presente nuestra necesidad de narrar con diferentes planos” (Pizarro, entrevista personal, noviembre de 2014).

Poesía de la acción

“La acción podía ser un acto poético. Es por eso que empezamos una búsqueda de ver cómo y en qué la dimensión contingente, realista y cotidiana en la cual uno se mueve, puede ofrecernos nexos hacia otras dimensiones en las que incluso lo obvio se descontextualiza. Tomas algo de acá, lo sitúas aquí, lo conectas con otro elemento desde otra dimensión y se genera un híbrido que, lejos de ser peyorativo, pasa lentamente a ser un acto poético. Y es así que fuimos generando nuestra poesía de la acción” (Zagal, entrevista personal, noviembre de 2014).

Juego de actores

Una de las principales características que la crítica periodística y especializada resaltó desde sus inicios sobre el trabajo del grupo La Troppa, fue su capacidad de instalar en cada uno de los montajes un espacio con amplia dimensión lúdica que proviene del trabajo del actor en escena.

Esta afirmación es un lugar común tanto en las referencias realizadas en el medio nacional como en las generadas en su paso con Pinocchio (1993) y

Lobo (1994) por importantes festivales argentinos, colombianos y españoles. De ellos surgieron críticas y análisis resumibles en el título creado por el diario *La Voz del Interior* de Argentina, en donde se resalta que el espíritu que posee *La Troppa* es “un verdadero viaje al interior de la imaginación”.

En Chile, Juan Andrés Piña (1991) fue quien temprana y oportunamente captó la línea que comenzaba a madurar al interior de este colectivo teatral, llamando la atención hacia su capacidad de establecer una situación en la que “la actuación no es realista y varía constante y vertiginosamente, estableciendo un juego de guiños al espectador”.

Ahora bien, qué significado tenía y tiene el resaltar el valor lúdico de piezas de teatro que son en sí un espacio de juego, al punto de que en otras lenguas como el francés y el inglés (ambas de larguísima tradición teatral) es con el verbo jugar que se define el actuar. Para responder esto no será necesario sumergirnos en la etimología de tan rico vocablo, sino simplemente navegar por las proposiciones que en su momento nos ofreció este grupo que permanentemente se planteó realizar sus obras desde el territorio que les es connatural: el del actor.

En el panorama del teatro chileno de mediados de los 90, *La Troppa* ofrecía la versión pura de un teatro de actor, complemento o adversus para el teatro de director que reinaba en estas y otras latitudes desde hacía décadas. La valorización del director es fuerte incluso en la mayoría de los grupos aquí presentados como *Insurgentes*, ya que suelen ser identificados por el nombre de sus directores: Andrés Pérez, Mauricio Celedón, Alfredo Castro, Ramón Griffero, Eugenio Barba, Peter Brook y Ariane Mnouchkine, entre otros. *La Troppa*, en cambio, visualiza y soluciona sus problemas teatrales desde el alma de sus motores primordiales: los actores.

Laura, Lorca y Zagal construyeron sus montajes con las soluciones y los límites de las miradas desde el interior de la escena, incorporando en la acción dramática a la utilería, la música y el espacio como compañeros de juego. Esto les permitió crear permanentemente una atmósfera sustentada en acciones que se superponen a la historia narrada, desterrando el peligro de caer en una estructura que acusa una ilusión de perfección que proyecta muchas veces el teatro de director (sobre todo cuando el talento de este se ve limitado) y que nos hace recordar esa frase de Picasso bastante difundida: “El principal enemigo de la creatividad es el buen gusto”.

La Troppa imprimió al espacio escénico un aire disparatado que está lejos

de ser un rompecabezas surrealista europeo y que sí se hermana con la corriente que mejor ha identificado a Latinoamérica: el realismo mágico (narración fantástica que hace de la precariedad su mejor aliado). Este realismo mágico está presente en las obras de La Troppa, pero desde una versión generacional propia de los hijos de la televisión, hermanos del Nintendo, primeros nativos digitales, y enamorados de un imaginario globalizado en donde los fantasmas no solo recorren caserones semi arruinados y selvas virginales, sino que habitan gloriosamente entremedio de flippers, ferias de entretenimientos, pantallas de todo tipo, y que por supuesto saben seducir bajo la luz del neón.

La Troppa dejó la huella de una fuerza basada en el ensayo y error que los niños y algunos artistas son capaces de explorar sin caer en estereotipos. Dejó instalada la lección sobre que en el arte lo importante no radica en la eficiencia de la solución, sino en la búsqueda constante de nuevas preguntas y respuestas.

Todos los viajes... un viaje

El último indispensable poético que analizaremos aquí en las estrategias creativas de La Troppa es su compenetración en el concepto del viaje, el cual, como los anteriormente señalados, cruza y se instala en todos sus espectáculos.

En algunos casos, esto implica una noción de traslado físico, y en otros, espiritual (o ambos al mismo tiempo). El viaje ha enriquecido el imaginario de la humanidad como eco certero de la evidencia de pertenecer a (ser) una especie que nos desplazamos lentamente desde la cuna africana hasta todos los rincones del planeta. Es claro que en un viaje no solo cruzamos paisajes, sino que estos también nos cruzan, nos penetran, y somos finalmente la fusión de los paisajes que hemos vivido.

Si observamos desde esta perspectiva sus obras, veremos que fueron explorando el concepto del viaje de aventuras desde que eran *Los Que No Estaban Muertos* (concretamente, en *Salmón vudú* [1988]). Como Troppa, llegaron al viaje iniciático en que está en juego un aprendizaje que lleva a la transformación, a la evolución de un estado de conciencia, presente en las obras *Pinocchio* (1990), *Lobo* (1992), *Viaje al centro de la tierra* (1995) y *Gemelos* (1999).

“Si hay algo que influyó en nosotros es el concepto del viaje iniciático, el que va más allá de la ruptura y en donde aventurarse implica dar el primer paso hacia la exploración de lo desconocido. Ese concepto lo llevamos a la creación

teatral. Siendo alumnos de teatro, descubrimos El héroe de las mil caras, de Joseph Campbell, y nos dio muchas luces; también Gastón Soublette [profesor del Instituto de Estética de la PUC]. Asistí a varios cursos con él, algunos como oyente y otros por currículum. El viaje iniciático aparece por ahí. Empezamos a descubrirlo en muchas obras de teatro, a profundizar en el concepto del héroe, en personajes que logran su objetivo y vuelven a la luz, o sencillamente viajan hacia la oscuridad” (Zagal, entrevista personal, noviembre de 2014).

En Salmón vudú ponen en escena un viaje onírico, surrealista, por una ciudad laberíntica con predicadores que invocan a la nada. Se evidenciaba allí un vacío poblado de excesiva violencia y un afán ilimitado de posesión.

La obra se entregaba al espectador como pequeños cuentos apocalípticos, de muerte y de amores que se hundían en la locura. En la segunda parte estaba el origen de todo aquello, la frustrada historia de Pedro Fernández de Quirós (1565-1614), que fue en realidad Fernandes de Queirós, nacido en Portugal. Conquistador-conquistado por un sueño de armonía que no prosperó (fundó una ciudad llamándola Nueva Jerusalén) y que fue derrotado por el afán de oro y de gloria de sus contemporáneos.

Pinocchio se inspirará en el libro *Las aventuras de Pinocho*, escrito por Carlo Collodi en 1882 y publicado originalmente con ilustraciones de Enrico Mazzanti en un periódico italiano bajo los títulos *Historia de un títere* y *Las aventuras de Pinocho*.

La Troppa propuso un Pinocchio que encarnó Laura Pizarro como un ser curioso, seductor, tierno y por momentos delirante. Eje conceptual de la historia es también su eje visual, potenciado al permanecer en escena con un tiempo y un diseño “fijo”, en medio de ese mar de personajes representados por Zagal y Lorca, que entran, salen y manipulan una enormidad de objetos. El personaje Pinocchio seducía desde una narración cálida impregnada de fuerza y ternura, desde una estilización serena que contrastaba con la prisa y el desborde de los otros personajes, creando con esto una dialéctica de sensibilidades imposible de ignorar.

Pinocchio fue estrenada en 1991 en el Instituto Cultural de Las Condes, transformándose inmediatamente en una obra destacada, al punto de recibir ese año el premio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos, Arte y Cultura (APES) al mejor montaje, y el premio del Círculo de Críticos de Arte a la mejor obra, anticipando la obtención de premios que luego se repetirán con diferentes obras de la compañía. Posteriormente, Pinocchio vivirá tres años

de intensa itinerancia por Chile y el extranjero, destacándose en importantes festivales en los que fue elogiada por su humor y creatividad, hasta que después de 20 años de silencio, será re-estrenada el 2014, con un nuevo elenco de la compañía Teatrocinema. Su trama ampliamente conocida sigue, por una parte, el viaje de un alma caritativa y solitaria que sueña con tener herederos, y es poseedora del talento de transformar la materia prima en objetos animados de encanto, aunque no de vida. Por otra parte, su creación (el títere) emprenderá un viaje iniciático hacia la humanidad (que no logra en la versión original de Collodi, ya que es ahorcado; pero, posteriormente, su propio autor salva a su personaje ofreciéndose como un modelo en el camino de perfección espiritual a través de una vida moral y ética en la conducta cotidiana, lo cual concuerda plenamente con la inscripción de Collodi en la masonería).

El rap del Quijote está inspirado en la obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) y en su segunda parte, *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (1615), del español inmortal Miguel de Cervantes (1547-1616). Esta obra posee, además de las aventuras del hidalgo, un prólogo de la segunda parte poco comentado y que sin embargo se instala entre los más destacados de la literatura universal.

La Troppa aborda las aventuras de Don Quijote como el viaje iniciático de un hombre que trasciende a la realidad que lo entorna, y llega a encontrar el motor de su vida en la nobleza de un sueño justiciero.

Don Quijote es enmarcado frecuentemente desde un lugar en que la sociedad solo puede visualizar sus actos como locuras. Sin embargo, su viaje es posible de ser leído como la revolucionaria actitud de quien no solo tiene la nobleza de no hacer al otro lo que no le gustaría que le hicieran a él, sino que osa intentar no permitir que le hagan al otro lo que tampoco permite que le hagan a él, actitud que corresponde a un humanismo activo inspirado en cambiar al mundo, vivenciándolo más allá del ego. Así las cosas, y al no lograrlo, a Don Quijote solo le quedará la muerte.

Lobo está inspirado en el cuento *El lobo-hombre*, publicado en 1952 por el polifacético escritor, ingeniero y excelente músico de jazz Boris Vian (1920-1959), el cual invierte la situación del mito del hombre lobo: ya no es un hombre que viaja al reino animal (a su lado oscuro o primario), sino un lobo civilizado y vegetariano, descrito en las primeras líneas del cuento, que vive la transformación de su ser animal en ser humano. Pero, atención, este viaje no es el reflejo del sueño darwiniano de evoluciones en una escala en que la hu-

manidad es el horizonte perfecto, sino el reflejo de una escritura existencialista, movimiento en el cual Boris Vian participó activamente junto a Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Por lo tanto, estamos ante la narración de las etapas por las cuales pasa el alma para desprenderse de sus impulsos destructivos y llegar a la conciencia del sí-mismo, ennobleciendo el cotidiano y trascendiendo la dimensión racional del mundo, aun en los kafkianos espacios de la urbe contemporánea.

Lobo vivirá todo esto acompañado de Kiko y Fanny (personajes que no están en la novela), quienes, gracias a él, logran adentrarse en las aguas profundas de sus propias conciencias, para revisar y recuperar esa perdida condición humana de complicidad total con el entorno, con lo cual, en la versión de *La Troppa*, el viaje es desde ambos hemisferios de la conciencia.

Es pertinente recordar que *Lobo* fue producida gracias al aporte del Ministerio de Educación, que por primera vez en democracia llamaba a concurso a las compañías independientes para oficiar de Teatro Itinerante, viajando por ciudades del país. Aunque menos laureada que su obra anterior, *Lobo* da un paso decisivo en la artesanía teatral que proponía el grupo, orientando la temática y sus soluciones hacia un público juvenil y mayor, a la vez de construir una arquitectura escénica de gran complejidad, en la cual la estética de *La Troppa* se asienta claramente en un espacio posible de definir como teatro-cine --opción que, con otras características, trabajaban en ese mismo período el grupo francés *Royal de Luxe* en Europa y *Ramón Griffiero* en Chile, ambos abordados en este libro.

Viaje al centro de la tierra (1995) se inició a mediados de 1993 con trabajos de mesa (que continúan siendo largos e indispensables en el proceso creativo de estos artistas). Primero realizaron la adaptación del texto original, su re-escritura, su visualidad, musicalización y, con ello, una escultura escénica que descubrieron pronto como eje central o alma: la locomotora, proceso creativo en el cual se suman los escenógrafos Jorge "Chino" González y Eduardo Jiménez. En esta obra, por primera vez los tres integrantes del grupo se transformarán en dos sobre la escena, ya que, en esa época, Laura quedó embarazada de su hijo Antonio.

Inspirada en la novela escrita en 1864 por el francés Julio Verne (1828-1905), que se publicó al interior del proyecto editorial *Viajes Extraordinarios*, dará impulsos al género de la ciencia ficción junto con textos del mismo autor, como *De la tierra a la luna* (1865), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869)

y *La vuelta al mundo en ochenta días* (1873).

Viaje al centro de la tierra escenifica un instante de la humanidad reflejada desde dos hombres, Otto Lidenbrock y su sobrino Axel, quienes demuestran ser dueños de un optimismo exacerbado que los hace sentirse capaces de manejar toda la fuerza de la naturaleza, de desentrañar sus misterios desbordando los límites de lo conocido.

La *Troppa* adhiere a esta clara oda a la aventura, a la reivindicación del esfuerzo humano, gracias a un viaje que lo llevará más allá de su conocimiento y de su cultura. El simbolismo del viaje hacia lo que se juzga imposible es particularmente rico en la cultura cristiano-occidental y muchas veces se lee como la búsqueda de una verdad, de la paz, de la inmortalidad o de un centro espiritual. Existen narraciones de aventureros que han osado seguir el *axel mundi*, que han emprendido viajes a la tierra prometida e incluso a la muerte. Otros donde los humanos transitan hacia lo suprahumano y se cristaliza la progresión espiritual, compartiendo este principio varias narraciones del budismo y el mundo musulmán. Todos viajes que, según Carl Jung, simbolizan un deseo profundo de cambio interior (Jung, 1979).

El viaje, como advertía el filósofo Blaise Pascal (1623-1662), es siempre una puesta en crisis del sí-mismo, en tanto que la aventura por la aventura, esa que se asienta completamente en la diversión, es solo una huida de sí.

Gemelos se inspira en *El gran cuaderno*, primera novela de la trilogía *Claus y Lucas* compuesta por *La prueba* y *La tercera mentira* (publicadas, respectivamente, en 1986, 1988, 1992), siendo escritas por la autora húngara Agota Kristof (1935-2011), quien vivenció la obra y dialogó con *La Troppa*. Allí se narra el viaje de los gemelos con su abuela, el cual, desde una relación de desconfianza permanente, pasará a cristalizar el encuentro del núcleo (familia, tribu, humanidad). En ello, es la recomposición del sentido de ser/individualista, en el ser/en/compartir, siendo justamente la abuela, la mujer de dos guerras mundiales, la tosca viuda de la esperanza, quien rompe el círculo de la soledad, y en un momento de la obra --antes de morir-- no solo les revela el secreto de su tesoro (ya descubierto por los gemelos), sino que los incita a ver la siembra, lo que, en definitiva, es ir a ver la vida. Con esta herencia, los gemelos lograrán el viaje iniciático a su propia individuación y rompen con esa relación de siameses que los hacía hablar, moverse, probablemente sentir y soñar al unísono.

Concluimos este viaje al interior de *La Troppa* constatando que, en el

contexto social, muchas cosas han cambiado en Chile, para bien, desde las décadas de los 80 y 90; pero ante los nuevos desafíos locales y globales, todavía se requieren las iniciaciones y los viajes heroicos. Cabe apelar hoy por espíritus heroicos capaces de viajar al centro del corazón de la humanidad y que realicen la difícil tarea de rectificar el rumbo que ha tomado la equívoca confrontación Oriente/Occidente y que ha dado espacio al fanatismo despiadado desde ambas visiones del mundo. Siguen faltando héroes capaces de iniciar un camino que ponga fin a una economía mundial que ha llegado a entrar en guerra con los humanos, como advertía Guy Debord, y que desde el año 2008 ha puesto en jaque a instituciones crediticias e hipotecarias, minado las confianzas, difundido la cesantía como un virus, deteriorado la previsión social, educación, salud, las políticas de cultura y del medio ambiente, hasta generar una atmósfera que exhibe a los suicidios (desde 2016) como la primera causa de muerte no natural en el mundo.

Teatrocinema: Historia de amor. Los sueños de la razón producen monstruos... Los de la razón degradada, peores

Adaptada de la novela *Historia de amor*, de Régis Jauffret, la obra es mucho más que un drama de género de connotaciones clasistas: es el escenario de un campo de múltiples batallas que se libran al unísono, generando en el espectador emociones contrapuestas: la repulsión sin tregua que causa la historia que se narra, y su adversus, la seducción de un montaje teatral que pareciera visitado por el “duende” de los andaluces.

Es significativo observar que Jauffret, en todo momento, extiende la lectura de esta obra, desde las acciones específicas de esa pequeña muchedumbre solitaria que encarnan sus protagonistas, hacia situaciones generales, recurriendo al hecho de que la figura masculina no tenga nombre, enfrentándonos así “al hombre” y, en ello, a la humanidad.

Hombre y mujer (claramente identificada esta como Sofía Galot) despliegan conflictos profundos que activan mecanismos de una cultura que equivocadamente descansa, porfía e impone su confianza en un pensamiento racional totalmente degradado desde aquella razón que conceptualizara en la madrugada de la modernidad Immanuel Kant, entusiasmara a Karl Marx y que continúa vigente en almas como la de Jürgen Habermas.

Tanto el protagonista anónimo (y en ello, genérico) de esta obra como también su víctima son ecos certeros de un accionar que ha ido empobreciendo al pensamiento racional, ese mismo que en sus inicios gloriosos alarmaba a espíritus liberales como el de Goya, quien en uno de sus grabados de 1799 alerta: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Es pertinente recordar que la *Crítica de la razón pura* fue publicada en alemán en 1781 y prontamente traducida al español en el medio intelectual en que Goya participaba. La serie de grabados a la cual pertenece la obra aludida es frecuentemente aceptada como un reclamo a los argumentos filosóficos

racionales materializados en las guerras napoleónicas, sostenidas en un sueño lógico, práctico, frío, eficiente y disgregador de lo humano. Podemos agregar a ello que también es posible de leer como una alerta del Goya artista nutrido de los sueños de la intuición, ante el prestigio creciente de los sueños de la razón alimentados por el paradigma de las ciencias exactas (en plena Ilustración).

Lamentablemente, hemos sido testigos de cómo esa razón pura, que ya era peligrosa, ha continuado decayendo. Y en la actualidad, las huellas de una razón que no reniegue de su filiación a la ética, a la moral, y que ponga límites a sus argumentos, solo se encuentran (si se encuentran) en las academias, pero en la vida política, social, industrial y laboral, han sufrido un proceso de degradación casi total. La razón es hoy un ejercicio de pensamiento que se justifica a sí mismo. Para operar, se asocia a una tecnología binaria y unidimensional con la cual define sus límites ontológicos, epistemológicos y axiológicos, adaptando todo a principios mercantilistas que, por su propia esencia, se hallan sometidos a imperativos económicos.

Así las cosas, estamos sumergidos en las lógicas de una razón degradada que no se conforma con construir un modelo de pensamiento aplicable a las mediciones físicas, sino que ha creado una ideología que pretende explicar a la sociedad, e incluso todo lo creado.

Podemos hacer un cruce de este concepto con la razón instrumental que denuncia el papa Francisco en su encíclica *Laudato si'*, advirtiéndole que ella es la que hoy rige las normas de una mala convivencia mundial aferrada al “individualismo, progreso indefinido, competencia, consumismo, mercado sin reglas” (SS Francisco, 2015, p. 160).

La razón degradada tiende a convertir los más grandes misterios en caricaturas. Los formatea desde una estructura que sólo acepta como ciertos principios válidos en sistemas mecánicos en los cuales quedan excluidos y ajenos el azar, los planos emocional, intuitivo, místico, onírico, e incluso el inconsciente vital del ser.

Los ecos de la conducta del protagonista de *Historia de amor* tienen resonancias de esas batallas ganadas por la razón degradada en contra de la lógica kantiana y de toda lógica natural que ha permitido a la humanidad convivir, recordar y avanzar, practicando formas diversas de pensamiento, como son el mítico, religioso, vitalista, organicista, e incluso el deduccionista.

La razón degradada guía al actual modelo triunfante y, después de transformar todas las relaciones humanas en mercancía, ha logrado que el individuo

sea entregado a una subjetivación radical, propiciando visiones hiper personalizadas de su interior y del exterior. En ello, el “semejante”, el “hermano” de las culturas basadas en la solidaridad y el amor, que ya había vivido su transformación en “el otro” con el advenimiento de la lógica racional, ahora pasa a ser, como nos lo muestra la mente del protagonista de esta Historia de amor, una mera proyección de sus deseos.

Qué duda cabe que el sueño que vive este profesor de inglés parisino pertenece a esa razón degradada capaz de generar la monstruosidad de una historia que vamos descubriendo cada vez más salvaje, repudiable e insana, en tanto avanza hasta su declaración máxima cuando nos confiesa que todo aquello ha constituido “su única historia de amor”.

“El hombre” actúa aquí como un macho más que toma por la fuerza a la mujer que lo atrae, como lo han hecho soldados, dioses míticos e invasores de todas las épocas y culturas, a pesar de la resistencia que ellas opongan. Elige sin reciprocidad a Sofía Galot. Ella lo perturba y eso lo incita primero a capturarla y luego a retenerla y reiterar su acoso más allá de los límites que por prudencia se había autofijado. Incapaz de generar una atmósfera de seducción, actúa con ella como un invasor, con esa libido maldita con que los torturadores (ya sabemos, muchas veces agentes del Estado) se sienten atraídos por las torturadas/os. La muerte de Eros aquí es evidente; jamás el Amor podrá entender que es posible sentir atracción por poseer a la fuerza a quien no puede sino detestarte.

Vestido desde la razón degradada, este personaje no nos enfrenta a un enfermo mental, tampoco a un ser marginado, sino que nos devela que estamos ante un alma cuyo principio femenino (Ánima según Jung) está atrofiado y vive exacerbadamente su principio masculino. Es una psiquis en desequilibrio la que lo hace accionar, tomar decisiones, leer el mundo, lo cual es propio de la personalidad neurótica (Horney, 1981), que genera continua agresividad, cultiva el sadismo, manipula su entorno laboral y afectivo desde la “desvergüenza, el mayor de todos los vicios humanos” (Eurípides, 1980, p. 44).

La obra (siguiendo a la novela) se nos ofrece a través del monólogo del victimario, quien justifica su poder unilateral, es complaciente en su autocrítica e incapaz de ver verdaderamente “al otro”, incapaz de escuchar su dolor. Convencido de sus argumentos, sus actos se guían por programas y cálculos que lo benefician. Construye tesis acomodaticias, verdades líquidas, mutables, en un horizonte circular que solo escucha su conveniencia, su ganancia, su ego: “Yo, mi, mío, yo, mi, mío / Toda la noche, yo, mi, mío (...) / Lo único que



Historia de amor. Teatrocinema. Julián Marras.
Fotografía: Montse Quezada.



Historia de amor. Teatrocinema.
De izquierda a derecha: Julián Marras, Ita Montero.
Fotografía: Montse Quezada.

Teatrocinema: La contadora de películas

Este montaje de Teatrocinema es una adaptación de la novela publicada el año 2009 por Hernán Rivera Letelier, *La contadora de películas*, obra inspirada en la vida de una pequeña mujercita amante del cine y poseedora de una virtud inusitada: narrar todavía mejor y en forma más entretenida las películas que veía en el sofocante ámbito de una salitrera pobre del Norte de Chile de mediados del siglo XX.

Esta historia --con una ternura inmensa-- pone de relieve los dolores de la vida de los mineros y de sus familias, llegando, según Rivera Letelier, a ser libro en forma tan natural que parecía haber estado esperándolo para que simplemente se trasladara desde el polvo del desierto al papel, habiéndolo escrito, como me aseguró, “sin darme ni cuenta”.

Rivera Letelier ha sido en estos últimos años uno de los más eficientes médiums que han tenido los ecos de las vidas entregadas a las soledades del desierto: esa geografía poblada y luego despoblada sólo por la ambición de extraer sin cesar riquezas que viajan cada vez más lejos de sus cunas de origen, llevándose la alegría y el bienestar que se les niegan permanentemente a las manos que nacen, se desarrollan y mueren, en los intentos por robarle a la tierra fragmentos de minerales que luego ensamblan “la musiquilla de las pobres esferas” del capitalismo internacional.

La novela, al ser trabajada al interior del colectivo Teatrocinema, genera una nueva narrativa. Conserva el espíritu de sus orígenes literarios en la fisonomía de los personajes y en el soporte activo en que se transforma el desierto; pero, gracias a la exploración en el lenguaje que ellos han consolidado definiéndolo como teatro de la luz y de la acción, hacen viajar a esta contadora de películas a universos visuales que la novela no explora.

La importancia que adquiere en la puesta en escena la reflexión sobre el

lenguaje de Teatrocinema y las visualizaciones de las películas narradas, hace que a la versión original se le sumen secuencias, elipsis, metáforas, acciones y personajes que generan una multitud de nuevos protagonistas y situaciones.

La contadora de películas es la historia de María Margarita (sobreviviente de una familia, de una salitrera, de una época). Ella, desde la primera escena de la obra y en el crepúsculo de su vida, nos cuenta directamente cómo vivía rodeada del amor de su familia en medio del desierto y de la escasez. Los derroteros por donde la desgracia, el abandono y el abuso se fueron tomando su vida. La terrorífica metamorfosis de sus entornos familiares, en laboratorios de crueldad, de esos que anteceden directamente a Guantánamo. Y sobre todo nos cuenta cómo llegó a hacer y cómo ejerció el maravilloso rol de narrar películas.

La historia se nos presenta a los espectadores diseñada desde la sutileza, con esa virtud de parecer simple y de fácil lectura, pero estando construida sobre sólidas capas de sentido, no solo sobrepuestas sino que también finamente entretrejidas en la conjunción de un trabajo actoral y técnico verdaderamente complicado. Apariencia de lo simple que hace eco en los gestos de un trapeceista que a 7 metros de altura logra hacernos creer que no requiere esfuerzos el volar, o la de los afiches del fotógrafo italiano Oliviero Toscani, donde las imágenes de niños sonrientes y de mujeres que cobijan bebés de diferentes colores de piel, ayudan desde su aparente simpleza a preparar masivamente la sensibilidad no-racista que requiere nuestro siglo ante la inevitable masificación de las migraciones.

El teatro de la luz y de la acción, concepto que define la estética teatral que explora actualmente Teatrocinema, es un ejercicio narrativo extremadamente complejo (abordado en el artículo anterior) en el cual los actores desarrollan su performance en un rectángulo espacial estrecho, entre dos pantallas (p1 y p2). P1, pantalla de 3 x 7 metros, es la más próxima a los espectadores y ejerce el rol de la antigua cortina del teatro, esa que permitía el cierre visual para los cambios de escena y que ahora corta solo por milésimas de segundo la visualidad del espectador. Esto permite no clausurar la narración de la obra como lo hacen los telones o los blackouts, puesto que sobre p1 se proyectan escenas que continúan el diálogo con la trama, siendo un instante relevante la secuencia de aviones que, atacando a los mexicanos en una de las películas narradas por María Margarita, se dirigen en forma frontal al espectador. (Esta escena tiene ecos en la “expedición punitiva” contra Pancho Villa que realizan

los norteamericanos en territorio mexicano el año 1916).

Posteriormente a p1, se instala el espacio de los actores: un túnel rectangular de 10 metros de largo por 2 de fondo, hacia donde está enfocada la parrilla de luz y las luces laterales. Finalmente p2, pantalla de 3 x 7 metros en la cual se trabaja con retroproyecciones de paisajes y objetos. Con ellos interactúan los actores a modo de calces.

El juego de luz entre el espacio actoral y las pantallas permite que las escenas se sucedan instantáneamente, al igual que hace que los actores no entren a la escena, sino que aparezcan en ella como impulsados por un salto cuántico.

Este teatro de la luz y de la acción es un sueño de integración de los lenguajes artísticos que se hermana con esfuerzos de conjunción y desborde que en nuestro tiempo caracterizan producciones como las de Bob Wilson, en la generación anterior tiene representantes memorables en Gordon Craig, y en los albores de la vida moderna ofrece los esfuerzos de un gigante como Richard Wagner. Cada uno de estos creadores y sus equipos soñaron con un actor que extrapolara sus potencialidades expresivas, generando, gracias a la convergencia de los diferentes lenguajes, un arte total.

Los actores de Teatrocinema, dadas las condiciones en que actúan, hacen danzar a sus personajes (en forma visible y a veces invisible para el espectador), diseñándolos desde un trabajo físico y psicológico que se desenvuelve en un espacio mínimo. Esto requiere síntesis en su gestualidad y una confianza completa en el equipo, rompiendo las barreras entre creación de técnicos y actores.

Todos en tiempo presente construyen la atmósfera en la que por 90 minutos vive un proyecto de arte que, apelando a diferentes teatralidades, profundiza en la eficiencia de las narrativas. Permite al unísono la expresión de lo visual/sonoro/actoral, a través de imágenes construidas desde cambiantes tiros de cámara, y un juego sostenido por claras elipsis del espacio y la historia.

Las semillas de esta dirección en que los lenguajes del cine, teatro, danza, artes visuales y música convergen en el espectáculo, están desde los orígenes de la vida teatral de Laura Pizarro y Zagal, pudiéndose comprobar en obras desde Pinocchio (1990) hasta Gemelos (1999), realizadas con la ex Troppa, donde el trabajo de actor y la puesta en escena se sostienen sobre cruces de lenguajes expresivos. Esta aventura se manifiesta en forma más radical en Sin sangre (2007), El hombre que daba de beber a las mariposas (2010) e Historia de amor (2013), pudiendo afirmar que con La contadora de películas (2015) el lenguaje maduró plenamente.

Principios de la puesta en escena

La obra puede ser leída como un viaje iniciático por los acontecimientos del texto literario de Rivera Letelier, invitando al público a vivenciarlo desde una narrativa que se apoya en cinco principios que aquí conceptualizamos: visualidad laberíntica y caleidoscópica, diálogo de imágenes objetuales y virtuales, pliegues y repliegues de nodos comunicacionales, develación del lenguaje y atmósfera visual “revestida de realidad”.

La visualidad laberíntica del montaje está construida sobre cambios continuos de escalas, juegos colectivos, miradas desde ángulos distintos a paisajes que se nos cruzan, que ofrecen figuras abiertas, algo inclinadas, vistas desde arriba o desde abajo. Esto genera un juego ejemplificable en la escena de la alegre caminata familiar a través de la salitrera con destino al cinematógrafo (a los inicios de la obra), ofrecida por planos que giran sobre los cuerpos de los protagonistas en 360 grados, incorporando al espacio urbano y dando la dimensión de la geografía que lo acoge.

Laberíntico es también el diálogo de espacialidades que contiene a las acciones, ese juego similar a las matrioskas rusas que en este caso instala espacios al interior de espacios, los cuales en diferentes momentos revelan su pertenencia al vientre de otro. Existe, por ejemplo, una cadena desde la caja de música que su madre le regala a María Margarita, la cual es contenida en la caja de utilería que utiliza la niña para contar cuentos, la cual está en la sala de cine donde se nutre de las películas, la cual a su vez está al interior de la salitrera, como esta lo está del desierto. El desierto, al interior del planeta, y finalmente todo es acogido en el cielo, testimonio visible de la inmensidad paralela y desbordante que nos contiene.

La contadora de películas aportó al aprendizaje del grupo, entre otras cosas, a pasar de una secuencia a otra aún más fluidamente que en las experiencias anteriores, lo que conlleva un mejor manejo de la organicidad en la historia y la profundización del trabajo de vídeos que crea Montserrat Quezada.

La narrativa abre constantemente nuevos portales, pasa algo en todo instante, siendo imposible anticiparse a una dramaturgia que logra diseñar un viaje témporo-espacial donde la instantaneidad es efectiva, permitiéndonos transitar entre umbrales de mundos visuales que aparecen y desaparecen con esa agilidad hasta ahora reservada para el cine.

El segundo principio que constituye esta puesta en escena es lograr un

diálogo en que se funden las imágenes objetuales y las virtuales. Estas son construidas desde dos ámbitos bastante diferentes: las virtuales provienen de proyecciones (videos) y las objetuales son generadas o manipuladas en presente por los actores. Sin embargo, el espectador es capturado por un fluir de imágenes que llega al extremo de romper en su percepción las fronteras entre lo objetual y lo virtual, siendo el pasaje de la muerte del padre --cuando lo visualizamos al interior del ataúd-- un momento desconcertante en el cual es muy difícil percibir si ese ataúd está en escena o es proyectado. Es claro que un nuevo lenguaje se instala aquí plenamente.

El tercer principio que analizamos aquí se construye desde el hecho de que a nivel expresivo la obra explora en “nodos”, en los cuales condensa diferentes niveles de información que van haciendo avanzar la historia en forma vertiginosa. El poder de las imágenes, del lenguaje oral y corporal, es superpuesto, produciendo flujos narrativos y multiplicación de sentidos que operan con mayor velocidad que el formato escritural, lo que se refleja, entre otras cosas, en que en tanto la novela puede ser leída en casi cuatro horas, la obra, que contiene más escenas, se visiona en una hora y media. Ejemplo de ello se aprecia cuando María Margarita narra una película de terror. Esta se inicia con la niña recibiendo de su madre la máscara que diseña la silueta del famoso vampiro Nosferatu, el cual, tras unos pasos en los que instala completamente su figura, termina por salir volando sobre la cabeza de los espectadores. El tema narrado escrituralmente tiene una dirección, pero en la obra se abren caminos diferentes de interpretación y continuidad: la madre entrega la máscara a una niña representada por una actriz-mujer, que en ese instante se instala en la delgada línea divisoria entre fantasía y realidad que exploró certeramente Bertolt Brecht.

María Margarita recibe la máscara, ese artilugio ancestral con el cual inicia su actuación, tal como sucedió en épocas mágico-religiosas. Al mismo tiempo, su voz cuenta la vida de María Margarita, su relación con su madre, su éxito creciente como narradora de películas e incluso el instante en que la familia acepta lucrar con su talento, profesionalizándola. Al unísono, su cuerpo dibuja a Nosferatu generando sombras contra el muro, y narra esa metamorfosis de cuerpo humano a vampiro que tanto impactaba al público receptivo de la salitrera. Simultaneidad de planos narrativos, nodos que se ofrecen en diferentes escenas y que obligan al espectador a no perder la atención, ni a relajar sus sentidos.

El cuarto principio que cruza a la puesta en escena es la develación del lenguaje del teatro de la luz y de la acción. Esto se evidencia cuando hacen avanzar la narrativa al mismo tiempo que utilizan para ello soluciones que revelan las estrategias estéticas en la construcción de la imagen. Como ejemplo está la secuencia de la narración de la película de gangsters, donde los protagonistas esperan en su automóvil que se les cargue gasolina. En ese instante, a la vez de contarnos la película, decodifican lúdicamente las estructuras del montaje visual, mostrando los diferentes formatos en que se incorpora la imagen de un automóvil: aparece inicialmente dibujado con muy pocos trazos, luego se muestra el contorno que es la estructura con que tapan la luz, y finalmente la imagen audiovisual, superponiendo así planos narrativos, visuales, verbales y conceptuales, que dejan al desnudo los recursos expresivos, gesto que también hace un juego de espejos con el distanciamiento brechtiano.

Para el equipo creativo compuesto por actores, músicos, cineastas, artistas visuales y técnicos, la estética de *La contadora de películas* significó el regreso al trabajo con el color después de una profundización en el dibujo solucionado en blanco y negro en *Historia de amor*. Las imágenes proyectadas ahora son fundamentalmente de animación (75 minutos de proyecciones animadas en 90 minutos de obra), lo cual permite que incluso en los planos fijos siempre existan elementos en movimiento que registran el paso del tiempo (operativo que tiene antecedentes en *Empire*, de Andy Warhol). En esos planos aparentemente fijos que casi nos convencen de que son una fotografía, algo en el espacio siempre da cuenta del transcurrir de la vida: el viento, las nubes que pasan o el color del cielo que está cambiando.

Las proyecciones tienen la tarea de conciliar los espacios de “realidad” en que se mueven los protagonistas con las estéticas cinematográficas que se presentan como narraciones de María Margarita y de sus hermanos. Son imágenes construidas con técnica mixta, estando en juego fotografías con sombras trabajadas a mano, dibujos en plano y dibujos en 3D. Todas las imágenes tienen aplicaciones de texturas tomadas desde fotografías, al punto de poder afirmar que están “revestidas de realidad”. Esto que propongo como el quinto principio de la puesta en escena genera una atmósfera donde nada es completamente natural y todo se siente abrazado por la extrañeza de una construcción visual, de un avatar que podemos relacionar con el concepto de “verismo” que buscó la pintura del primer Renacimiento (s. XV), ese “como si fuera” --tan real como imposible--, con lo cual la imagen lograba su autonomía. Teatrocinema

parte de supuestos similares y apuesta a que nuestro cerebro es lento ante los estímulos que impactan en forma directa en los sentidos, puntualmente, a que nuestros ojos, cuando no saben a ciencia cierta lo que ven, inventan o aceptan la realidad presentada.

La contadora de películas ofrece una atmósfera visual “revestida de realidad” que es posible de seguir con gran precisión en el desierto, personaje clave en este montaje. Para construirlo, los encargados de la propuesta visual mezclaron diferentes zonas del Norte de Chile, creando un concepto/desierto que nace de las valorizaciones específicas de diferentes fragmentos, figuras, temperatura de los colores y texturas. En el medio local, este trabajo de dirección de arte tiene antecedentes ejemplares en esa ciudad que cobijó al deportado protagonista de *La frontera* (1991), dirigida por Ricardo Larraín. Allí, a partir de varias ciudades pequeñas, el artista visual y escenógrafo Juan Carlos Castillo construyó el concepto/Chiloé que requería el film, en un ejercicio de arte todavía impresionante.

El trabajo de una “realidad revestida” y construida a partir de fragmentos es apreciable, entre otros momentos, en la construcción de un cementerio hermoso y terrible en su desolación. Un lugar que nos comunica en su presencia visual que todo signo de inmediatez ha sido borroneado por el sol. El cementerio que acoge al padre de María Margarita se ofrece como un anti paraíso, en el que se resiente todavía más la ausencia de flores naturales. Quien descansará en esa tierra santa, y no tanto, es un emigrante del verde Sur de Chile. Un hombre que, sin cumplir sus sueños, es llevado a donde el imperio de la muerte niega todo posible más allá, escribiendo con la tierra más seca de la Tierra la palabra “fin” en cada rincón. Allí, lo despojado del paisaje hace naufragar toda esperanza entre arenas que conservan de anteriores entierros solo montículos desdibujados, y en donde las cruces, perdiendo todo símbolo de trascendencia, señalan el eterno abandono de la vida humana, el sinsentido en toda su estatura.

Teatrocinema extrae desde diferentes fragmentos de esa geografía lunar, y de las salitreras que allí todavía quedan, esencias materiales y metafísicas, símbolos visuales, iconos historiables. Sobre ellos incorporan sus propias vivencias ante la soledad, la inmensidad del paisaje y el silencio. La multiplicidad de fuentes visuales logra posteriormente su unidad y otorga imagen global al espectáculo gracias a la corrección del color y unos profundos estudios de las texturas que los llevaron a agregar grano incluso a la realidad.

Cabe resaltar que este delicado trabajo visual no está asociado a sí mismo, sino a la carga dramática de la obra. Así, el amanecer y los crepúsculos tendrán una incidencia importante. Será un océano seco y crepuscular el que esté presente en la escena de violación de María Margarita por el prestamista. Estará también en varias escenas de dolor y peligro, hecho tormenta gris de arena que entra por todas partes.

Finalmente, debemos destacar que los medios técnicos con que se construyen las escenas son operados durante cada actuación. Música, transición de videos y sonidos no están automatizados, con lo cual sus “operadores” son partícipes creativos de cada presentación. En esta obra, el control “en vivo” permite que los actores ganen más libertad respecto a los montajes anteriores de la compañía en que se experimentó con el teatro de la luz y del movimiento. La tecnología comienza a estar domada y, con ello, la actuación se ha liberado del peso de la extrema exactitud que implica la automatización de registros y calces.

Trabajo de actor

Aunque el dispositivo técnico de Teatrocinema es relevante en su novedad, pulcritud y eficiencia expresiva, la importancia del trabajo de actor es la clave fundamental de la obra. Esto se puede medir considerando que durante el 90% de los minutos que dura *La contadora de películas*, es la actuación en vivo la que sostiene a la narrativa, por lo que está lejos de “ganar” al sentido último de la puesta en escena, lo cinematográfico a lo teatral.

Las actuaciones se desarrollan en dos ámbitos: aquel en que el espectador las ve plenamente, y otro en que se le ocultan. En primer lugar, abordaremos el ámbito en que los cuerpos de los actores no son visibles para el espectador.

Allí requieren de una expresividad muy particular, que en muchos momentos implica posiciones, traslados y gestos pequeños que deben realizar en segundos para reubicarse en un espacio en que --al calzar con las proyecciones de videos-- son percibidos como grandes cambios por el espectador, que visualmente ve pasar un mundo a otro en un instante. Esta gestualidad, que es una verdadera danza, viene explorándose desde *Sin sangre* (2007) y ha tenido un nuevo tratamiento en este último montaje, al ser incorporados sus códigos corporales a la gestualidad visible de los personajes, pudiéndose ver en transiciones en que los cuerpos exhiben el esfuerzo de sostener planos visuales divergentes, como son las posturas físicas que deben diseñar para estar en el eje de la



La contadora de películas. Teatrocinema. Laura Pizarro.
Fotografía: Montse Quezada

proyección de un contrapicado violento, lo cual se aprecia, entre otras escenas, en la película mexicana, cuando “el charro”, en una postura corporal que es casi curva hacia atrás, enfrenta a los aviones norteamericanos.

Integrar al diseño de un personaje esta técnica que nace de las condiciones propias de una actuación, y hacerla visible para el espectador, es apoyarse en ellas para narrar, a la vez de develar, la estructura que sostiene al lenguaje, situación que hace eco en la desestructuración de la imagen del automóvil en la escena de la película de gangsters anteriormente narrada, y que refuerza el sentido del gesto final con que se concluye la obra: bajan las pantallas; con ello desmontan completamente la estructura y muestran el espacio desnudo por el cual transitaron 115 escenas, en las que participan María Margarita, su padre, Magnolia (madre), Mirto (hermano pequeño), Mariano (hermano mayor) y --contando las películas narradas-- más de 50 personajes interpretados en directo o vía registro por solo 5 actores: Laura Pizarro, Sofía Zagal, Daniel Gallo, Fernando Oviedo y Christian Aguilera.

Musicalización

La música --y los efectos especiales generados desde dispositivos electrónicos, instrumentos y la voz-- fue compuesta por Zagal para la obra. Consiste en 23 temas que musicalizan 80 de los 90 minutos de la puesta en escena, compartiendo las atmósferas que acompañan la vida de María Margarita y aquellas que requieren las películas de diversos géneros que ella narra.

El proceso de musicalización empezó con la primera partitura que generara Zagal, inspirado en los ambientes sonoros que la novela despertó en él. Cuando el grupo tuvo su primera versión de texto dramático (storyboard), se inició el proceso de musicalizar cada escena. Al presentar la música a los actores durante los ensayos, esta se entrelaza con sus indicaciones de director de escena, puesto que la música propone ritmos, ambientes que sugieren al actor una emoción, velocidad, tiempo, evocando, por asociatividad, imágenes y viajes. Para Zagal, la música incentiva el movimiento interno y externo del actor, generando una partitura para el cuerpo.

Los ensayos fueron modificando la sonorización inicial al permearse de los diferentes ritmos que proponían los personajes emergentes, los calces con las imágenes proyectadas y los textos, que, para Zagal, son también una forma de comunicación musical, asumiendo, según él, en conjunto la tarea “de trans-

mitir emoción y abrir el corazón de la gente”.

Las composiciones hechas para la obra comparten una división de atmósferas entre el mundo de María Margarita y el de sus narraciones cinematográficas, lo cual es un gran desafío para enlazar los universos sonoros. El objetivo final es que la música fluya permanentemente, consolidando un pulso colectivo en el caleidoscópico universo visual de la obra, aportando con sonidos indisociables a la escena y al pentagrama global.

El tema que acompaña a María Margarita desde su primera aparición es el central. Reaparece muchas veces, como cuando su madre le regala la caja de música; en el dramático momento en que se negará a abrirle la puerta (a su madre) tras largos años de distanciamiento; prepara el epílogo de la obra, acompañándola hasta el final. Es la misma composición con variantes que se utiliza en las diferentes situaciones, pero con giros sonoros que apuntan a diversos estados de ánimo y tensiones dramáticas, logrando crear una continuidad construida con teclados electrónicos y la incorporación de una guitarra eléctrica.

Las películas, en cambio, tienen una musicalización heterogénea, ya que responden a géneros diferentes asociados a bandas de sonido bastante precisas. Zagal respeta sus atmósferas y compone variaciones sobre ellas, cuidando que las sonoridades históricas del género no se pierdan, pues están en nuestra memoria y “la idea es trabajar con ellas, no ir en su contra” (Zagal, entrevista personal, noviembre de 2015).

La música es parte de esos “ejercicios nodales” de la obra, en los cuales se entrecruzan múltiples significados, posibles de verificar (por ejemplo) en la escena de la bandera de la película *El desembarco de Normandía*: después de la matanza, suena una música triste. Esta, al igual que en el film, calma el ánimo y es un contrapunto al bullicio del anterior tiroteo. Para Zagal, ese tono triste y majestuoso de la música de la película está instalado allí para manipular los sentimientos del espectador, invitándolo a sobreponerse al horror de la matanza, a exaltar como epopeya esa monstruosidad y no sentir el sufrimiento colectivo de los combatientes, sino enaltecer al triunfador. Por eso, cuando la música va subiendo y llega al máximo de su volumen en la obra de *Teatrocinema*, aparecerá una bandera, pero degradada, sucia, como una triste parodia del triunfo, en tanto la sonorización acentúa la evidencia del simulacro.

Películas

Las películas son fundamentalmente narradas por María Margarita y desarrollan un protagonismo y visualidad inexistentes en la novela. Desde el punto de vista de los protagonistas, todas traen a escena a personajes oprimidos, perdedores y marginales, de ocho géneros diferentes: wéstern, bélico, ciencia ficción, histórico, gánster, mexicano, terror y costumbrista.

En la obra, los tres hermanos compiten por ser el mejor narrador de películas y con ello poder asistir al cine a verlas, para luego narrarlas a su familia, ya que definitivamente no era posible para ellos pagar más que una entrada al amado cinematógrafo. Así, el hermano mayor (Mariano) narrará *El desembarco de Normandía*, película que tiene diversas versiones, desde aquellas inspiradas en la novela *El día más largo*, de Cornelius Ryan, donde toda mirada patriótica o partidista termina por inclinarse a la realidad que da cuenta del cómo los jóvenes fueron “la carne de cañón”. En la versión de Mariano, la película concluye con el protagonista enarbolando una bandera sucia, sin signos ni símbolos (abordada, en parte, unas líneas más arriba). Para flamear, necesita de un artificio (ser estirada con un hilo), construyendo el simulacro de un triunfo degradado a su más miserable expresión.

Godzilla es la película narrada por Mirto (hermano pequeño) y alude a su versión original, dirigida por Ishiro Honda en 1954, estando asociada al imaginario japonés después de la bomba atómica. En ello, es hija de una de las peores derrotas, no solo militares y de un país, sino de la sensibilidad de toda la humanidad.

Giordano Bruno, con la cual María Margarita se ganará el privilegio de ser la contadora de películas, se nos presenta en la atmósfera de aquella dirigida por Giuliano Montaldo en 1973, relevando el hecho de que su protagonista muera asesinado por la obsesiva ignorancia de un grupo religioso que no aceptaba el triunfo del pensamiento especulativo.

El ambiente en que se nos ofrecen estas películas, al igual que las otras narradas en esta obra, hace eco en esos rotativos de cines de barrio que desaparecieron en el Chile de los 80, con proyecciones de películas que fallaban en sus encuadres, difieren imagen y sonido, se cortaba cada cierto tiempo y se reiniciaba habiéndose saltado algunas escenas. Esto generaba una atmósfera lúdica en la cual los espectadores participamos activamente con una frescura que hacía transitar la atemporalidad del film al presente, al igual que sucede

actualmente con películas proyectadas en los cines de la India, donde los espectadores aplauden, alientan o repudian a los personajes, alejándose radicalmente de la silenciosa y fría actitud del espectador occidental, que olvidó que este séptimo arte nació al interior de bulliciosas ferias.

Teatrocinema apuesta a construir sobre aparentes errores y recupera esos tiempos en que el cine se ofrecía aunando cintas con pegamentos, después de haber sido cortadas por la tijera de un proyccionista en la sala de máquinas, recurso que se enaltece en *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), donde Alfredo edita los besos censurados en el pequeño pueblo siciliano de mediados del siglo XX, justamente la época en que María Margarita vivía su oficio de contadora de películas en un pueblito de la provincia de Antofagasta.

La obra juega por momentos con el fallo y el error de la imagen, el descalce, el mal estado de las cintas, cortes, repeticiones, saltos de imágenes, zonas mudas, saltos de un parlamento, fragmentos medio quemados que aportan lúdicamente diferentes calidades de percepción a la visualidad proyectada, comprometiendo actuaciones difíciles de olvidar, como es la repetición del diálogo de Johnny y Molly en el wéstern titulado en inglés *The Utah Train* y traducido como *La montaña siniestra*, lo cual es también un descalce.

Sin poseer Teatrocinema la tecnología de avanzada que implica generar registros similares al actual cine comercial, crea películas estudiando los mecanismos propios del cine antiguo, menos tecnológico y muy claro en sus códigos. Suple con ingenio, economía de recursos y de tiempo, las carencias técnicas y llega a resultados bellos y cargados de ingenuidad en los que no se exhibe el costo sino la eficiencia de la imagen, como sucede en la escena del barco que navega sobre el océano con los migrantes italianos, solucionado con una maqueta de barco tan simple como las utilizadas en las primeras obras de la ex Troppa, y con una imagen del mar realizada con ese cruce de planos superpuestos que ya conocían las óperas de Mozart. Renovación técnica de conceptos simples y antiguos que como espectadores se nos aparecen ante los ojos con la carga emotiva que viajan, ya que recordarlos es, en definitiva, volver a pasarlos por el corazón.

Cuasi Bitácora de la creación

El proceso total le tomó a la compañía dos años de trabajo, que se inició con una lectura en voz alta de la novela. Posteriormente, un viaje a Antofagasta para visitar la salitrera de Chacabuco y tomar fotografías de planos generales y muchos fragmentos de objetos, sus texturas, los diferentes suelos, grietas en muros, objetos oxidados.

Regresando a Santiago, empezó el trabajo de subdividir la novela de Rivera Letelier tal como la había escrito, detectando 142 secuencias que despliegan la arquitectura original. Con ello se construyó una línea del tiempo para cada personaje y del relato en su conjunto. De allí se visualizan, por ejemplo, las María Margarita: actual, joven mujer, adolescente, niña, que llegarán a la puesta en escena. Con esto se inició el trabajo de elegir cuántas películas se contarían.

Un momento clave para la creación de la nueva arquitectura narrativa fue el agrupar escenas, intercambiar el orden temporal de la novela e instalar las películas. El primer ensayo con este material se realizó proponiendo Zagal las preguntas: ¿dónde y a quién le cuenta María Margarita su historia? ¿Por qué ella no se va de ese lugar?... Respuestas que, viendo ahora la obra terminada, se reflejan en la compleja situación que vive la República de Chile con sus pueblos originarios: no se van porque allí descansan sus padres, porque han adquirido una relación con la geografía que va más allá de lo político y del paisaje, una relación que tiene raíces más profundas que la explotación económica de un territorio. Porque viven en un espacio que no es solo funcional y menos azaroso, sino que sostiene a su ser y nutre a su memoria.

La contadora de películas encarnada en guión, al interior de la estética de Teatrocinema, tiene el formato de un storyboard, creado por Vittorio Meschi, quien es su director de arte. En esta oportunidad, este se realizó exhaustivamente desde la primera versión; así, las imágenes trasladadas al escenario permitieron proyecciones desde el inicio de los ensayos. El storyboard está construido con dibujos básicos, pero con propuestas de tiros de cámara e indicaciones sobre la calidad de la imagen, según el lente con que es mirada. Las imágenes indican igualmente un aspecto esencial para la narrativa, el lugar en que será proyectada: pantalla frontal (p1) o pantalla trasera (p2).

Este material, en su etapa de imagen-base, generó un primer producto

de arte del proceso creativo, ya que lo imprimieron y encuadernaron en sus talleres construyendo una bande dessinée, que, además de su uso como guión del trabajo, es un híbrido interesante que navega en el lenguaje de las artes visuales con una autonomía estética que le permite ser en sí una obra. Esto recuerda esfuerzos similares de compañías también compuestas por artistas que cultivan géneros diferentes, como Els Comediants al realizar sus libros *Sol solet* y *La noche*, ambos premiados como libros de artistas.

Luego se sucederán muchísimos ensayos, que pasaron a ser finalmente la obra estrenada el 23 de julio de 2015, la cual, después de sus extensas giras, ofrece algunas modificaciones, como ya nos ha acostumbrado esta compañía, compuesta por un equipo creativo en el que participan actores, músicos, cineastas, artistas visuales y técnicos de sonido que sueñan con interconectar los lenguajes, convergiendo en un arte total y nunca acabado.

Plata quemada: otro estallido transdisciplinar de Teatrocinema

Estrenada en su sala de creación y ensayo en la Aldea del Encuentro (ubicada en la comuna La Reina, en el nororiente de Santiago de Chile), el 28 de mayo de 2019, Plata quemada se inscribe como el séptimo espectáculo de la compañía chilena Teatrocinema, pudiéndose ver durante el 2020 en diferentes festivales.

Esta creación viene a evidenciar que no solo estamos ante la continuidad de un equipo que se expresa a través de obras autónomas, sino ante un “proyecto de arte”, vale decir, ante realizadores que van más allá de la producción de obras, creando un microclima en el cual se articulan las bases de un lenguaje en un tiempo prolongado. Los códigos que aquí establecen permiten una movilidad interna, a la vez que generan pautas asimilables por otros realizadores.

Un “proyecto de arte” que a su vez articule un nuevo lenguaje expresivo es una condición nada evidente, sin embargo, es posible de observar al abordar retrospectivamente el trabajo de Teatrocinema. El grupo ha ido cristalizando el suyo desde las bases conceptuales de su fundación el 2006, cuando Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal declaran que su trabajo será explorar en un espacio discursivo capaz de fusionar teatro y cine, sin que ninguna de estas artes sea incorporada en el escenario como una herramienta auxiliar de la otra.

El desafío era grande ya que implicaba dejar la instancia fértil de la inter-disciplina, presente en el teatro que habían instalado con acierto bajo el nombre de Los que No Estaban Muertos (1987-1989) y La Troppa (1990-2005), en el cual actores y objetos interconectaban recursos del teatro de guiñol y del teatro físico, con la presencia autoral de la música y de las artes visuales. Ahora se trataba de investigar en la dimensión de la transdisciplina, espacio

en donde los lenguajes confluyen para generar una instancia en la que no existe un saber hegemónico, y que puede instalar a sus exploradores en un ámbito desconocido.

En tanto que espectadores hemos podido vivenciar este proceso a través de las creaciones anteriores, *Sin sangre* (2007), *El hombre que daba de beber a las mariposas* (2010), *Historia de amor* (2013), *La contadora de películas* (2015) *Canto de la tierra de Gustav Mahler* (2018), *El sueño de Mó* (2018), la adaptación del *Patito feo* (2019). Cada una de ellas ha dado cuenta no solo de descubrimientos en el manejo no de una técnica, sino también de un lenguaje artístico que ha ganado el reconocimiento de ser una instancia de experimentación/investigación.

Su proceso creativo y técnico que en cada obra toma entre un año y medio y dos años en cristalizarse ha sido trabajado en este libro en los capítulos anteriores, recuperando aquí el hecho

de que cada vez los actores/actrices debieron adaptar su motricidad al juego de luz y pantallas, obligándolos a instalarse en posturas insólitas que en sus obras anteriores no fueron percibidas por el espectador, ya que calzan con las proyecciones generando una sola imagen.

Estos códigos corporales que responden directamente a una técnica, comenzaron a deslizarse hacia su percepción por parte del espectador en algunas escenas de *La contadora de películas*, obra en la que evidenciamos una des-construcción del lenguaje que se profundiza en *Plata quemada*, creación que se inició siguiendo las premisas de sus predecesoras.

Desde la lectura de la novela, primero Zagal con Montserrat Quezada y luego con Sofía Zagal, construyeron un guión (storyboard), el cual incorporaba la propuesta de “los tiros de cámara” que desarrolló Vittorio Meschi, pero esta vez en el proceso de ensayo fue retrocediendo la construcción desde los códigos visuales cinematográficos y fue ganando terreno una propuesta actoral.

Desde una perspectiva de conjunto lo expuesto responde a una deriva que se inició en la atmósfera ofrecida en la última escena de *La contadora de películas*. Allí, después de habernos hecho vivenciar las aventuras de más de cincuenta personajes en 142 secuencias, caen p 1 y p 2 para develar un escenario poblado por solo cinco personas y un número reducido de objetos. Este gesto (al ver ahora su nueva creación) estaba lejos de ser la simple caída del telón para que los actores saluden: contenía la anunciación de una nueva puesta

en escena en la cual el juego actoral no desaparece ni se funde con las proyecciones, manteniendo sí la velocidad de enlaces entre escenas que p I proveía.

El relato actualmente se sostiene en el cuerpo y la palabra del actor y al entrar en juego la imagen digital, no viene esta a cambiar la escena con lo proyectado, lo cual implica desestructurar el lenguaje visual que ellos mismo han inventado. Esta situación reafirma el hecho de que estamos ante un “proyecto de arte” con visiones que van más allá de una obra en sí.

Al elegir esta novela como punto de partida el grupo se planteó diseñar una construcción metafórica capaz de contener el vértigo de la narración de Ricardo Piglia, encontrando en las propuestas visuales de Maurits Cornelis Escher (1892-1972) una metáfora adecuada para generar imágenes que no niegan el Caos como instancia comunicativa (como occidentales comúnmente construimos discursos que codifican el Caos para establecer Cosmos, es decir, sentido). La compañía acepta la difícil tarea de narrar con la capacidad asociativa que posee el cerebro, entregándose al flash-back y el flash-forward en forma constante y re-visitando una acción desde ángulos diferentes, como lo hace Alejandro González Iñárritu con el accidente de autos en *Amores perros* (2000). Es claro que este tipo de propuesta requiere de un “espectador emancipado” (Rancier) y agreego también, de un crítico teatral dispuesto a reconstruir tiempos, espacios y sentidos, desde su propia capacidad para asociarlos.

Plata quemada es de la autoría del escritor, crítico literario, ensayista, guionista de cine, académico de Harvard y Princeton, el argentino Ricardo Piglia (1941-2017), quien se instaló a nivel internacional con la novela policíaca *Respiración artificial* (1980), diseñando personajes oscuros a través de los cuales interconecta más de cien años de la historia social y política de esa Argentina que sufría el peso de la barbarie, al igual que casi todas las repúblicas latinoamericanas. Fue la tercera novela de Piglia y está inspirada en un hecho real, el cual puede ser descrito como una trama en la que personas aparentemente honestas: un funcionario municipal, un conocido cantante de tango, el hijo y el sobrino del presidente del Consejo Municipal de San Fernando y un suboficial del ejército, alquilan asesinos a sueldo para cometer un hecho vandálico. Luego los asaltantes serán perseguidos, no tanto por el robo del dinero como por el

hecho de romper el pacto entre “la yuta y la calle”, matando innecesariamente a dos guardias y huyendo sin repartir el botín con sus ilustres patrocinadores.

La novela se instala desde la voz de un observador omnipresente que en tercera persona da cuenta de los acontecimientos a modo de la crónica de un hecho consumado, siendo adjudicada en parte al periodista Emilio Renzi (o Rienzi según el libro), personaje que aparecía en *Respiración artificial*. Pero esta voz, sin mediar aviso cambia de lugar y de tono ofreciéndonos el texto desde la musicalidad y el candor del diálogo entre amantes, en tanto que al pasaje siguiente nos hace partícipes de la brutalidad de un interrogatorio policial en tiempo directo, o susurra confesiones de una vida mal vivida que nos compromete por el solo hecho de prestarle atención.

La fuerza narrativa que alterna en forma asimétrica e inesperada, tiempos, espacios, acciones, pensamientos, recuerdos, diálogos que se suponen en presente, generan un vértigo que Tarantino sabría filmar, capturando el éxtasis que sostiene a protagonistas de la estirpe de *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard (con la interpretación de Jean-Paul Belmondo), o a los vaqueros de *Pat Garrett y Billy the Kid* (1975) dirigida por Sam Peckinpah y musicalizada por Bob Dylan, personajes que al igual que los de Plata quemada, sin miedo a la muerte elevan un grito nitcheano para manifestar su total desprecio a lo “demasiado humano”.

La obra de Teatrocinema recorre esa estrecha línea roja en la cual, a pesar de la brutalidad de las circunstancias, los protagonistas/delincuentes no pierden su condición de persona. Diseña con detalle el perfil del ex presidiario que ha tomado conciencia de “la nada” en su aspecto sartriano, puesto que sabe lo que es estar obligados a vivir resistiendo a la soledad y el encierro desde un mundo solo hecho de pensamientos: en prisión (nos dicen) solo habían encontrado libertad perdiéndose en sus mentes, domesticando los laberintos de su memoria, dirigiéndose hacia la construcción de muebles, espacios arquitectónicos ¡ladrillo a ladrillo!, para matar el tiempo, para no enloquecer en la divagación.

Ellos saben que solo pueden acceder a un sustituto de la felicidad reconstruyendo placeres sexuales en sus aspectos más refinados y profundos, ingresando a una dimensión del recordar que “la gente común” no conocemos. Pero también saben que la realidad se impone y ese agujero negro delimitado por

las rejas, se traga toda ilusión e impone su agria vigilancia a cuerpos y sueños.

La historia de este asalto al camión de caudales del Banco de la Provincia de Buenos Aires el 27 de septiembre de 1965, generó documentación periodística abundante que todavía es posible encontrar. Ella confirma pasajes contenidos en otras creaciones de arte, como en el texto de Eduardo Galeano, “Los fantasmas del día del León” (1967), la película de Marcelo Piñeyro, Plata quemada (2000), la canción de Jaime Roos, “Brindis por Pierrot” (1985) y en el periodismo de investigación realizado por Leonardo Haberkorn, Liberaij. La verdadera historia de Plata quemada (2014).

La huida de los asaltantes estará llena de errores desde el inicio, en parte producidos por el volumen del acoso policial que no estaba en sus cálculos: habían asesinado (sin necesidad) a dos de los suyos y la policía estaba decidida a vengar sus muertes. Además, optaron por quedarse con todo el botín, 500 mil dólares, que para la época era un sueño de riqueza para estos ladrones, pero una suma controlable que no ponía en crisis financiera ni a la institución bancaria ni a la municipal, cálculo hecho por sus socios políticos y policiales que, más que recuperar el dinero, quieren silenciarlos antes de que divulgaran la trama global en la que muchos estaban involucrados.

Sus errores se agravarán en el establecimiento de una dinámica de excesos sostenida en tal cantidad de dinero que no podía sino dejar las huellas de un despilfarro en compra de drogas, alimentos caros, propinas excesivas y prostitutas que alimentaban una bacanal de caracteres míticos, terminada en una balacera en el centro de Montevideo, también mitologizable, que se extenderá desde las 22:30 horas del viernes 5 de noviembre de 1965, hasta las 13:30 horas del día siguiente.

Fueron dieciséis horas de asedio policiaco que los mass media de la época transforman en un macabro espectáculo transmitiéndolo la radio y la televisión en directo y propiciando un ambiente de feria con venta de refrescos, a pocos metros de una balacera de antología donde encontraron la muerte el Comisario Washington Santana Cabris y el agente Aranguren, dos de los delincuentes, en tanto que otros cuatro agentes serán gravemente heridos.

El espectáculo de sangre al más puro estilo romano compitió con los se-

sentaiún cines de la ciudad y alimentó el morbo al generarse el perfil de un asalto supuestamente realizado por un grupo organizado militarmente (provisto de hecho por sus cómplices del ejercito), lo cual hacía eco en la guerrilla urbana que en esa época ocupaba titulares con acciones como las de la resistencia peronista apodada “los argelinos”, que había comenzado a operar con delincuentes comunes en una “combinación explosiva”, en este caso de hecho un poco real, ya que Hernando Haguilein, ex integrante de la Alianza liberadora nacionalista, fue quien los apoyó en la fuga desde Buenos Aires hacia Montevideo.

El impacto social que causó la quema del dinero por parte de los ladrones durante el asedio es necesario mesurarlo en un contexto de época que implicaba a un país con 88% de alza del costo de vida, la quiebra (meses antes) de sus principales bancos, y una sequía que ponía en jaque a su importante actividad ganadera.

Es pertinente recordar también que este enfrentamiento se dio a mediados de un siglo en que la vida civilizada en el Sur de América era la norma, y no se presagiaba la barbarie que pocos años después se repetirá en actos similares contra miembros denominados “marxistas internacionales”. (El impacto de este procedimiento policial a todas luces desmedido, le costó el cargo al Jefe de la Policía el Coronel Ventura Rodríguez y a un grupo de sus colaboradores).

Teatrocinema eligió esta obra porque les pareció interesante trabajar un espacio tan opaco como el que diseña Piglia, en el cual “como lector vas tomando simpatía ante unos tipos repudiables, sin ética ni piedad, pero que son el residuo de sus circunstancias, de un entorno que es capaz de deshumanizar a cualquiera. Se da en ellos ferozmente la complejidad de ser carne del sacrificio y sacrificadores; víctimas y victimarios, a la vez”. Según apunta Zagal.

Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro destacan la impresión que les causó el hecho de que en medio del acecho policial los delincuentes quemaran el dinero, lo cual interpretan como un acto ceremonial que los liberó de lo que los conducía a actuar, quedando su accionar centrado en el sentido de tratar de salvar el pellejo o al menos morir matando. Les hizo eco la inmolación de estos delincuentes con la que realiza simbólicamente el actor/actriz en la escena. Se-



Plata quemada. Teatrocinema.

De izquierda a derecha: Daniel Gallo, Julián Marras, Christian Aguilera y Esteban Cerda.

Fotografía: Antonio Zagal.

gún la visión de estos artistas, actores y actrices “asaltan”, a veces a riesgo de sus vidas, el espacio escénico rodeado de presencias literarias, técnicas y públicos.

La correspondencia entre crear/extraer/robar/asaltar es bastante coherente en el imaginario de estos realizadores amantes de los mitos. ¿De dónde, sino de un robo proviene la civilización según los padres de occidente? ¿No es acaso un asalto el que realiza Prometeo al extraer el fuego divino y luego donarlo a “los efímeros” para que devengan seres culturales?

Aun a riesgo de parecer rebuscado, me permito leer esta obra como la narrativa paralela de tres “asaltos”: el que realizan los personajes retenidos en la crónica policial y en la novela de Piglia. El asalto a la escena de la compañía imaginaria en su intento por narrar esa épica urbana, y el asalto que realiza Teatrocinema a su propio lenguaje escénico.

Los protagonistas delictuales de este montaje son personas decididas a no volver a la cárcel y eso los instala en un estado del alma muy particular, compartiendo la convicción de no-retorno y de vértigo con la compañía imaginaria que trata de narrar sus historias sabiendo que no es posible claudicar durante la creación, al igual que Teatrocinema sabía que una vez que iniciara este montaje, no sería posible detenerse hasta descubrir el sino trágico de un puñado de personajes que exponen su profundidad en pocos segundos: un director y tres actores ensayando/creando un espectáculo, y veintidós personajes que dan cuerpo a la historia del asalto.

La totalidad de los personajes exponen sus emociones entregados a una actuación compleja en la que se articulan los códigos expresivos, aparentemente naturalistas, emanados desde los instantes en que devienen actores (en el ejercicio de “asaltar” a su nueva obra), con los códigos bastante diferentes de un cuerpo-escénico extra-cotidiano (en el sentido en que lo entiende Barba). Ese cuerpo es generado desde la puesta en escena del asalto y sus derroteros, diseñando una partitura de acciones en la cual el espacio habitado por los personajes responde a “tiros de cámara” que no se afirman en la horizontal ni en un punto de fuga definido, construyendo (incluso) cielos y suelos invertidos, situaciones acogidas desde una partitura física que (sin la pantalla I) está ahora completamente a la vista del espectador, y se percibe por momentos como una danza.



Plata quemada. Teatrocinema.

De izquierda a derecha: Daniel Gallo, Julián Marras, Esteban Cerda y Christian Aguilera.

Fotografía: Antonio Zagal.



Plata quemada. Teatrocinema.
De izquierda a derecha: Julián Marras y Christian Aguilera.
Fotografía: Antonio Zagal

El proyecto de arte que permite al grupo “asaltar” a su propio lenguaje, se evidencia también en la desestructuración del espacio/pantalla de atrás (pantalla 2), el cual deja de exhibir la impecable superficie lisa de sus obras anteriores, para permitir pliegues y repliegues por los cuales los actores pasan físicamente como si fuera un telón de fondo del escenario del teatro clásico.

Los “asaltos” de actores y bandidos deben aquí responder física, plástica, musical y vocalmente, a la estética del cómic (como en *Historia de amor* analizada en este libro). La imagen se ofrece en un tramado que dialoga directamente con el graffiti construido con aerógrafos y máscaras, aunque está hecho en un computador. El grano, que no se oculta, da la sensación de volumen que juega con lo impreciso, con la línea inacabada, discontinua y con sus borrones.

Son 109 escenas en la que los aproximadamente cuatrocientos dibujos construidos en forma directa por Vittorio Meschi y Max Rosenthal, gozan de la libertad de tensionar el lenguaje visual de las obras anteriores en aspectos significativos como desatender la precisión del calce cuerpo/proyección, acogiendo a estas últimas en superficies visibles; ofrecer correspondencias que no están diseñadas a la escala de los actores, y aportar con relatos paralelos.

Los colores, fundamentalmente blanco, negro, azul y rojo (amarillo solo un instante), ingresan al dibujo con independencia frente al valor cromático de los objetos, por lo cual acentúan su valor simbólico: rojo/sangre; azul/cielo; rojo-azul/luces de la policía.

La música compuesta e interpretada por Zagal está teñida de tangos, el cual no solo remite a los escenarios de esta tragedia contemporánea, sino que, con asociaciones a lo sensible, violento, delicado, sensual, extremo, masculino y femenino a la vez, refleja a un abanico de almas en la que se expresan nuevas masculinidades: “hay que ser bien macho para hacerse tirar por un macho” (dicha por el personaje Dorda), es sin duda una frase que Carabí A. y Segarra M. acogerían en su texto, *Nuevas masculinidades*.

Queda clara en la obra la condición épica de estos delincuentes argentinos a los cuales no se les puede negar la cualidad demencial, pero concreta, del coraje, evocado en las figuras de los personajes. Enrique Mario Malito (Daniel Gallo) al momento del asalto tenía 24 años, era apodado “la loca mala”, se le



Teatrocinema. Zagal.
Fotografías: Antonio Zagal.



Teatrocinema. Laura Pizarro.
Fotografías: Antonio Zagal.

sabía paranoico, que estudió hasta cuarto año de ingeniería y que por eso le gustaba que lo llamaran “el ingeniero”. Era el jefe, el estratega, la esperanza y el único que no será apresado. Roberto Dorda (Christian Aguilera) en ese entonces de 32 años aproximadamente, apodado “el gaucho rubio”, era la síntesis humana del residuo que deja el abandono total desde la infancia. Marcelo Brignone, muerto con 33 años (Julián Marras), apodado “El nene”, hijo rebelde de una burguesía adinerada, amante de seguridades y privilegios, se sentirá atraído por el vértigo existencial del delito, transformándose en un maestro en esa esfera gelatinosa en que cada día un preso se tiene que ganar el respeto de sus pares. Finalmente, Carlos Mereles, (Esteban Cerda), muere en el enfrentamiento a los 25 años. Apodado “El cuervo” era el chofer de la banda, adicto al Flurinol (consumía un frasco al día), lo cual lo transformaba en un espectador imperturbable de sus propias acciones. Hace partícipe de este asalto a su novia Blanca Galeano, quien torturada por la policía informa sobre su fuga a Montevideo. Según Piglia, por azar será ella la que le contará esta historia que años después transformará en novela, y que Teatrocinema hace debutar en las artes escénicas.

Epílogo

En las páginas precedentes nos hemos adentrado en algunas de las obras de un núcleo de artistas que no solo coinciden en este texto, sino que como coetáneos han interactuado, compartido escenarios, dramaturgos, escenógrafos, técnicos, actores, dificultades, sueños, logros y derrotas, siendo uno de sus lugares de encuentro en Chile, el Festival Internacional Santiago a Mil, gestionado por Romero & Cambell, instancia que naciendo a los albores de la democracia ha sabido sostener la rutina de una gestión cultural a nivel nacional e internacional, aportando al desarrollo de la escena local.

A este núcleo de realizadores los hemos seguido, desde la recomposición de la memoria de quien vivenció sus acciones, tomó apuntes sobre sus obras y a veces de sus ensayos. Desde conversaciones que se transformaron en textos y fueron publicadas o sirvieron para apoyar discursos académicos e instantes de nuevas creaciones.

Este teatro ha sido agrupado acá por su convergencia en la postulación de un arte Insurgente que ha construido puentes de diálogos y de imaginarios antisistémicos, en un cambio de milenio que estoy seguro será tristemente recordado, porque mayoritariamente como humanidad y aun teniendo clarísimo las consecuencias, no hemos frenado el modelo mercantilista que deslinda las condiciones objetivas para una vida sustentable en el planeta, teniendo nuestra generación que aceptar el que será recordada como “Indisculpable” ante los irreparables daños que estamos heredando al futuro.

El teatro (en general) que se ha realizado desde el fin del pasado milenio y los inicios del presente, ha madurado como espectáculo: creció en temáticas, interculturalidad, cantidad y calidad de espacios para actuar, apoyos técnicos y escritura crítica. Sin embargo, a mi juicio, ha perdido uno de sus más grandes pilares: la creación colectiva entre artistas que maduran en el tiempo sosteni-

do de sus encuentros. Este extravío de la vocación hacia lo colectivo es un eco social del espíritu individualista que se ofrece como camino en los inicios del siglo XXI, y da como resultado el que en la actualidad sean extremadamente escasos los grupos estables, aunque la historia del teatro demuestra que esa es una posibilidad cierta de explorar a fondo lo que puede ofrecer.

Es por ello urgente visitar el trabajo de grupos cuya ruta ha estado desde sus orígenes impregnada del espíritu colectivo que tuvo su cénit en los años 60, y que en parte por el esfuerzo que (entre otros) han aportado estos Insurgentes, no se ha disuelto completamente en la primera década del siglo XXI.

Espero que en estos bosquejos hechos con palabras se haya podido observar el resultado de un arte sustentado en agrupaciones de artistas que comparten economías y no pocas veces residencia, sueños colectivos, utopías sociales, espirituales, laborales. No todos lo han logrado, pero su hacer aún fragmentado de la cultura grupal continúa siendo una opción al sistema en el cual hasta los más nobles y antiguos valores se transformaron violentamente en mercancía.

Son artistas que generan cada vez proyectos Insurgentes ante un sistema sustentado en una economía mundial que, como expresa Guy Debord (1995), ha llegado a entrar en guerra con los humanos. Un sistema que paulatinamente ha puesto en jaque a las instituciones republicanas, minado las confianzas, difundiendo la cesantía como un virus; deteriorado las bases de la igualdad, castigando con nefastas “previsiones sociales”, mezquinando el acceso a la educación y a la salud, el derecho a un medio ambiente sano, el libre tránsito por el planeta y el respeto a la otredad, hasta generar desde el año 2016 una atmósfera que exhibe a los suicidios como la segunda causa de muerte en el mundo actual.

Finalmente, espero que al cierre de este libro quien lo lea, logre percibir que los fundamentos de esta escritura no se enraízan en una epistemología ni en un método teórico, sino en el deseo de ser fiel a una postura ante las artes escénicas, fundada no en una estética ni una semiótica del arte, sino en una “erótica”, como postulara Susan Sontag, entendiendo, como lo hago, que con eso se refería a un amor crítico, deseoso de ser perspicaz, analítico, informado, siempre constructivo y que jamás olvida que si una obra no llega a su cumplimiento, el problema es de un largo engranaje en el cual participa un autor, el director de escena, el director de actores, los actores y actrices, escenógrafos, vestuaristas, maquilladores, tramoyas, productores, diseñadores gráficos, comunicadores, el investigador teatral, el historiador del teatro y el crítico.

Toda obra nace desde la arista colectiva de un equipo creativo que propo-

ne y entrega un material de arte que encontrará su completud en la percepción de cada espectador, devolviéndosela este a sus realizadores vía la aceptación, el rechazo o la indiferencia. El crítico o el investigador que se sitúe junto al espectador en el proceso creativo ha elegido equivocadamente su lugar en el engranaje teatral, ya que quien hace crítica e investiga, hace teatro desde su medio, su aula, sus textos, y su oficio está diseñado para que sea un creador más y no un juez que especta, y menos un verdugo. Giorgio Strehler denunció claramente a la crítica del desamor, del contrateatro, de la falta de responsabilidad, invocando a una mayor información histórica, filosófica y técnica de la artesanía teatral, fundamentales para el crítico frente al lector, frente a sí mismo.

El teatro necesita a su “eslabón perdido”, como llama al crítico Patricia Cardona en el libro *Anatomía del crítico*, en cuyo prólogo Fernando de Ita escribe: “Hace diez años, los críticos de las artes escénicas solíamos repartir desde nuestras butacas certificados de buena y mala conducta a los hombres y mujeres que se partían el esqueleto en el escenario” (Cardona, 1991, p. 9). Es pertinente preguntar: ¿cuántos continúan analizando y divulgando en sus medios a las obras de teatro como objetos conclusos, aplicando sobre ellas criterios equivocados para obras que cambian en cada presentación? ¿Cuántos enjuician y se proyectan ante la obra como uno más que especta, y no como quien crea la expectativa?

Patricia Cardona considera que una de las tareas urgentes de la crítica de las artes escénicas es encontrar un lenguaje que traslade al papel, con toda rectitud, el peso, la fuerza, “la emoción, la hermosura y el horror de la acción dramática”. Esto significa crear un lenguaje que retenga la energía del espectáculo, induciendo al espectador a que lo vivencie, dejándole a éste el reino de las opiniones.

El texto de Cardona caló fuerte en mi sensibilidad, y, lográndolo o no, he intentado desarrollar una escritura en la que se intuya la tensión de los cuerpos de los actores, que fascine al lector en la misma proporción que la escena fascina al espectador. He intentado instalar un análisis crítico en que la estructura del texto jamás sofoque el apasionamiento y el amor al arte sobre el cual investigo y escribo. He intentado que lo publicado vele por no caer en un invitismo complaciente y también por que no se transforme en espanta-espectadores. Que sea posible en ellos, como sugiere Cardona (1991), tomar el pulso de la arteria por donde corre la tinta, y que las palabras proyecten la descarga emocional de la obra en análisis. El lector pudo tener aquí la oportunidad de evaluar los aciertos y desaciertos de este sincero intento.

Referencias Bibliográficas

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Libros:

Barba, Eugenio (1997). *Teatro: Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos.

Cardona, Patricia (1991). *Anatomía del crítico*. México, DF: Pórtico.

Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Debord, Guy (2003). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

INSURGENTES DEL NORTE

Tres fotografías al teatro español desde las orillas del Manzanares

Libros:

Bourriaud, Nicolas (2015). *La extraforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Guarda, Gabriel (1997). *El arquitecto de La Moneda. Joaquín Toesca, 1752-1799: Una imagen del imperio español en América*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

Revistas:

Celedón, P, (2002), “Tres instantáneas al teatro español, desde las orillas del Manzanares”. *Apuntes de Teatro*, N° 121. pp.139-146

Documentos electrónicos:

Gómez Rufo, Antonio (2016). *Trastienda*. España. “Los bandos del alcalde Tierno Galván”. Recuperado de www.gomezrufo.net/premios_home.htm

Odin Teatret, proyecto que anida en el mito

Libros:

- Balázs, Béla (1980). *Scritti di Teatro*. Florencia: La Casa Usher.
- Barba, Eugenio (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México, DF: Gaceta.
- Barba, Eugenio (1992). *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. México, DF: Gaceta.
- Barba, Eugenio (2011). *Quemar la casa: Orígenes de un director*. Bilbao: Ar-
tezb lai.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (1988). *Anatomía del actor: Diccionario de
antropología teatral*. México, DF: Gaceta.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola (2010). *El arte secreto del actor: Dicciona-
rio de antropología teatral*. Lima: San Marcos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2003). *Rizoma: Introducción*. Valencia:
Pre-Textos.
- Sánchez, José A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. España: Servicio de Pu-
blicaciones Universidad de Castilla-La Mancha.

Revistas:

- Díaz, Aimelyz (abril-junio 2017). “Magdalena sin fronteras: Caminos de una
creación”, *Conjunto*, N° 183, pp. 67-70.
- Masgrau, Lluís (octubre 1994). “El otro Ulises en busca de la otra Ítaca”, *Más-
cara*, N° 19-20, p. 16.

Documentos electrónicos:

- Pizarro, Carolina (2015). *Odin Teatret*. Dinamarca. “Antecedentes del Nor-
disk Teaterlaboratorium/Odin Teatret y de Eugenio Barba”. Recuperado de
[http://www.dramaturgiactoral.com/wp-content/uploads/2014/09/Antece-
dentes-Odin-Teatret-por-Carolina-Pizarro.pdf](http://www.dramaturgiactoral.com/wp-content/uploads/2014/09/Antece-
dentes-Odin-Teatret-por-Carolina-Pizarro.pdf)
- Rodríguez, Antonio O. (2010). *Artefactus Cultural Project*. Miami. “Roberta
Carreri y los territorios del cuerpo”. Recuperado de [https://artefactus.wor-
dpress.com/2010/01/20/roberta-carreri-y-los-territorios-del-cuerpo/](https://artefactus.wor-
dpress.com/2010/01/20/roberta-carreri-y-los-territorios-del-cuerpo/)

Dimonis de Els Comediants: El aliento de lo local en una obra universal

Libros:

- Aguirre, Rafael (1998). *Los fuegos artificiales: El festival de San Sebastián*.

España: Fundación Cruzcampo.

Almerich, Luis (1944). Tradiciones, fiestas y costumbres populares de Barcelona. Barcelona: Librería Millà.

Celedón, Pedro (2001). Comediants: La dramaturgia en el espacio público. (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

Cornago, Oscar (1995). La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al fuego. Madrid: Visor.

Fàbregas, Xavier y Gumí, Jordi (1979). Tradicions, mites i creences dels catalans: La pervivència de la Catalunya ancestral. Barcelona: Edicions 62.

Moya, Bienve (1995). La festa a Catalunya: Àlbum de cultura popular i tradicional. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Revistas:

Celedón, P, (2004). "Dimonis de Els Comediants: el aliento de local en una obra universal", Apuntes de Teatro, N° 125, pp 81-87

Pérez Coterillo, Moisés (Ed.) (enero 1988). "Comediants: 15 años", El Público (apartado especial).

Dos montajes, dos Brook, dos festivales

Libros:

Brook, Peter (1999). La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Barcelona: Alba.

Brook, Peter (2000). El espacio vacío: Arte y técnica del teatro. Barcelona: Península.

Rimbaud, Arthur (1968). Las iluminaciones. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía.

Revistas:

Celedón, P, (1999). "Irina y Peter Brook: Reposicionando el amor, desde el jardín de los misiles en flor", Apuntes de Teatro, N° 115, pp 110-116

La Cuarta Pared, una isla madrileña

Libros:

Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Cabal, Fermín y Alonso de Santos, José Luis (1985). *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos.

Cid, Liuba y Nieto, Ramón (1998). *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acento.

Revistas:

Celedón, P, (2002). “Tres instantáneas al teatro español, desde las orillas del Manzanares”, *Apuntes de Teatro*, N° 121. pp.139-146

En la gran playa del teatro: Indicaciones de Ariane Mnouchkine a sus actores

Libros:

Féral, Josette (2010). *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine: Propuestas y trayectoria*. Buenos Aires: Artes del Sur.

Pascaud, Fabienne (2005). *Ariane Mnouchkine: L'art du présent*. París: Plon.

Revistas:

Celedón, P, (1997). “En la gran playa del teatro”. *Apuntes de Teatro*, N° 113, pp 185-189

Tambores sobre el dique, una obra mal comprendida del Théâtre du Soleil

Libros:

Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Fernández, Jaime (1982). “Bunraku: El teatro de titelles al Japó”. En: V.V.A.A. *Les grans tradicions populars: Ombres i titelles*. Barcelona: Edicions 62.

Gordon Craig, Edward (2011). *El arte del teatro: Hacia un nuevo teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Celedón, P (1999). *Théâtre du Soleil: Tambores sobre el dique* », *Apuntes de Teatro*, N° 116, pp. 106-109

La luz obstinada del gran teatro

Libros:

Laurent, Michèle (1992). *Les Atrides: Tome 1, Iphigénie à Aulis / Agamemnon*. París: Théâtre du Soleil.

Laurent, Michèle (1992). *Les Atrides: Tome 2, Les Choéphores / Les Euménides*. París: Théâtre du Soleil.

Verne, Julio (2010). *El faro del fin del mundo*. Buenos Aires: Losada.

Revistas:

Celedón, P (2012), “La luz obstinada del gran teatro”, *Revista Conjunto*, N° 163-164, pp 114-119

Franck, Martine y Roy, Claude (1982). *Le Théâtre du Soleil: Shakespeare, Double Page*, N° 21.

Franck, Martine; Temkine, Raymonde y Moscoso, Sophie (1984). *Le Théâtre du Soleil: Shakespeare. 2e Partie, Double Page*, N° 32.

Royal de Luxe: Arte para el espacio público

Libros:

Bodenmann-Ritter, Clara (1998). *Joseph Beuys: Cada hombre, un artista*. Madrid: Visor.

Bover, Jordi (1994). *Le Royal de Luxe*. París: Plume et Royal de Luxe.

Carrasco, Eduardo (1987). *Matta: Conversaciones*. Santiago de Chile: CESOC y CENECA.

Cruciani, Fabrizio (1994). *Arquitectura teatral*. México, DF: Gaceta.

Cruciani, Fabrizio y Falletti, Clelia (1992). *El teatro de calle: Técnica y manejo del espacio*. México, DF: Gaceta.

David, Claire (Ed.) (2001). *Royal de Luxe 1993-2001*. París: Actes Sud.

Revistas:

Celedón, P (2008). “Et plus tôt que prévu on a ouvert les avenues. Royal de Luxe: L’expérience chilienne”, *Alternatives théâtrales*, N° 96-97, pp. 97-101

INSURGENTES DEL SUR

Ramón Griffero, pionero de un nuevo teatro

Libros:

Baudelaire, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba.

Eisler, Riane (2005). *El cáliz y la espada: La mujer como fuerza en la historia*. México DF: Pax; Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

Griffero, Ramón (2011). *La dramaturgia del espacio*. Chile: Frontera Sur. Neuquén, Argentina: Ediciones del Sur.

Guillebaud, Jean-Claude (1998). *La tiranía del placer*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Oyarzún, Pablo; Richard, Nelly y Zaldívar, Claudia (2005). *Arte y política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Documentos electrónicos:

Contardo, Oscar (2014). *Voces. La Tercera*. Santiago. "El Trolley demolido". Recuperado de www2.latercera.com/voces/el-trolley-demolido/

Muñoz, Carolina (2004). *Cyber Humanitatis* N° 29. Universidad de Chile. Santiago. "Poética del cuerpo: Éxtasis o las sendas de la santidad de Ramón Griffero". Recuperado de web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRI-D%253D11322%2526SCID%253D11325%2526ISID%253D486,00.html

Rueda, Jorge (2010). *Literatura y Lingüística*. Santiago. "Ascesis y martirio de fin de siglo: Una lectura de Éxtasis, creación dramática de Ramón Griffero". Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112010000200003

Trilogía testimonial de Chile y la estética de la melancolía

Libros:

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2010). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Donoso, Claudia y Errázuriz, Paz (1990). *La manzana de Adán*. Santiago de Chile: Zona.

Girondo, Oliverio (2005). *Obra Completa*. Santiago de Chile: Universitaria.

Revistas:

Celedón, P (1997). “Estética de la melancolía”, *Apuntes de Teatro*, N° 112, pp 97-99

Documentos electrónicos:

González, Gabriela (2010). Universidad de Chile. Santiago. “Historia de la compañía de teatro La Memoria”. Recuperado de www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ci-gonzalez_g/html/index-frames.html

Neruda, Pablo (2009). Universidad de Chile. Santiago. “Walking around”. Recuperado de www.neruda.uchile.cl/obra/obraresidencia2c.html

Sontag, Susan (1987). Fundación Dialnet. *El Paseante* (5). “Fragmentos de una estética de la melancolía”. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/340089>

Andrés Pérez, un actor para no olvidar

Revistas:

Celedón, P (2002). “Escrito desde la rabia”, *Apuntes de Teatro*, N° 122, pp. 14-15.

Los signos de La Negra Ester

Libros:

Abarca, Pascual (2016). *La Negra Ester: De la calle a la historia*. Santiago de Chile: Universidad de las Américas.

Hurtado, María de la Luz (2015). *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Huyssen, Andreas (2011). *Modernismo después de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Mauricio Celedón, el perfil de un mimo

Libros:

Decroux, Étienne (1994). *Paroles sur le mime*. París: Librairie Théâtrale.

Marceau, Marcel (1978). *Les rêveries de Bip*. París: Les Editeurs Français Réunis (EFR).

Osorio, Raúl y Morel, Consuelo (1985). “Pantomima: Breve historia de la pantomima en Chile”, *Apuntes* (número especial).

Teatro del Silencio, proyecto multicultural

Libros:

Buendía, José Rogelio (2001). *El Prado básico: Una visión del museo a través de los estilos*. Madrid: Sílex.

Guasch, Anna Maria (2000). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Lloret, Jordi (2005). *Garage Internacional*. Santiago de Chile: Calabaza del Diablo.

Salazar, Gabriel y Pinto, Julio (2002). *Historia contemporánea de Chile III. La economía: Mercados, empresarios y trabajadores*. Santiago de Chile: LOM.

Solzhenitsyn, Aleksandr (1973). *Archipiélago Gulag*. Barcelona: Plaza & Janés.

Tytell, John (1999). *The Living Theatre: Arte, exilio y escándalo*. Barcelona: La Liebre de Marzo.

Revistas:

Celedón, P (2008). “Le Teatro del Silencio: Un projet transculturel”, *Alternatives théâtrales*, N° 96-97, pp. 54-57.

Documentos electrónicos:

Diario El Mundo. España. “Dos integrantes del grupo ruso Pussy Riot solicitan asilo en Suecia”. Recuperado de www.elmundo.es/internacional/2018/01/24/5a686e4ce2704e332d8b45e7.html

O’Toole, Fintan (18 julio 2005). *The Irish Times*. Dublin, Irlanda. “Mother Courage and Her Children in Purgatory”. Recuperado (y traducido) de www.irishtimes.com/culture/reviews-1.469583

Navarrete, José (2015). *Mito | Revista Cultural*. Córdoba, España. “Antonin Artaud en el país de los tarahumaras”. Recuperado de <http://revistamito.com/artaud-en-el-pais-de-los-tarahumaras-la-montana-de-los-simbolos/>

El nuevo circo

Libros:

Mauclair, Dominique (2009). Historia del circo: Viaje extraordinario alrededor del mundo. Santiago de Chile: Milenio.

Miller, Henry (1980). La sonrisa al pie de la escalera. Barcelona: Bruguera.

Documentos electrónicos:

Minguet, Joan Maria (2005). La Vanguardia. Barcelona. “El circo posmoderno”. Recuperado de www.educaweb.com/noticia/2005/03/16/circo-posmoderno-358/

Viaje al centro de La Troppa

Libros:

Baudelaire, Charles (1995). El pintor de la vida moderna. Murcia: Librería Yerba.

Debray, Régis (1994). Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós.

Jung, Carl G. (1979). El hombre y sus símbolos. Madrid: Aguilar.

Revistas:

Celedón, P (2013). “Viaje al centro de la Troppa”. Cuadernillo de mediación cultural teatroTEUC. N° 39, pp 4 a 11

Piña, Juan Andrés (septiembre 1991). “Pinocchio”, Mensaje, N° 402, p. 355.

Teatrocinema: Historia de amor. Los sueños de la razón producen monstruos... Los de la razón degradada, peores

Libros:

Horney, Karen (1981). La personalidad neurótica de nuestro tiempo. Barcelona: Paidós.

Klein, Naomi (2008). La doctrina del shock: El auge del capitalismo del de-

sastre. Buenos Aires: Paidós.

Lihn, Enrique (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile: Universitaria.

Pallí Bonet, Julio (Ed.) (1980). *Tragedias Eurípidés: Medea, Bacantes, Ifigenia en Aulide*. Barcelona: Bruguera.

SS Francisco (2015). *Laudato si'*: Carta encíclica sobre el cuidado de la casa común. Santiago de Chile: Ediciones UC.

Revistas:

Celedón, P (2015). *Historia de Amor. El sueño de la razón produce monstruos...el de la razón degrada, peores* Revista Conjunto, N° 175, pp 96-101

Teatrocinema: La contadora de películas

Libros:

Bermúdez, Oscar (1963). *Historia del salitre desde sus orígenes hasta la Guerra del Pacífico*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Sabella, Andrés (1997). *Norte Grande*. Santiago de Chile: LOM.

Revistas:

Celedón P, (2016). "La contadora de películas". *Revista Conjunto*. N° 175, pp 64-74

Documentos electrónicos:

Vilches, Flora; Rees, Charles y Silva, Claudia (2008). Conicyt Chile. "Arqueología de asentamientos salitreros en la Región de Antofagasta (1880-1930): Síntesis y perspectivas". Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO717-73562008000100003

Memoria Chilena/Biblioteca Nacional de Chile (2018). "La vida cotidiana en la pampa salitrera (1830-1930)". Recuperado de www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3548.html

Memoria Viva (2014). Proyecto Internacional de Derechos Humanos. Londres. "Campamento de Prisioneros 'Chacabuco'". Recuperado de www.memoriaviva.com/Centros/02Region/campamento_de_prisioneros_chacabuco.htm

Plata quemada: otro estallido transdisciplinar de Teatrocinema

Libros:

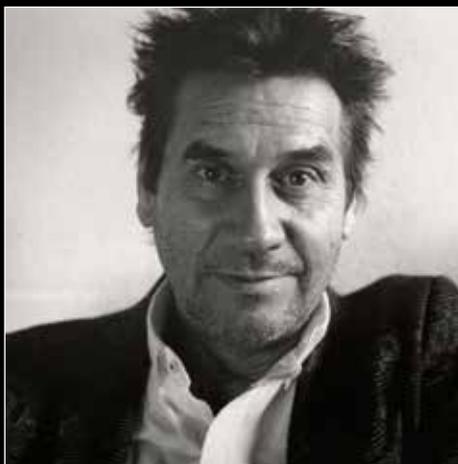
Carabí Angels y Segura Marta (eds) Nuevas masculinidades. Icare. Barcelona. 2000.

Piglia, Ricardo. Plata quemada. Anagrama. Barcelona. 2000.

Revistas:

Documentos electrónicos:

Celedón, Pedro (2029) Plata quemada, Le monde diplomatique
<https://www.lemondediplomatique.cl/plata-quemada-por-pedro-celedon.html>



Pedro Celedón Baños

Dr. Historia del Arte Contemporáneo. Universidad Complutense de Madrid.

Magíster en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile.

Su docencia, investigación y publicaciones están centradas en el arte actual, profundizando en proyectos de artes visuales y escénicas que exploren su relación con los espacios públicos de la urbe actual.

Insurgentes Norte Sur se publicó por primera vez en Santiago de Chile por Editorial Cuatro Vientos (2018) siendo reeditado por Editorial Académica Española (2019).

MONDE
diplomatie

espacio
j
eno
arte, tecnología
educación & sociedad